ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

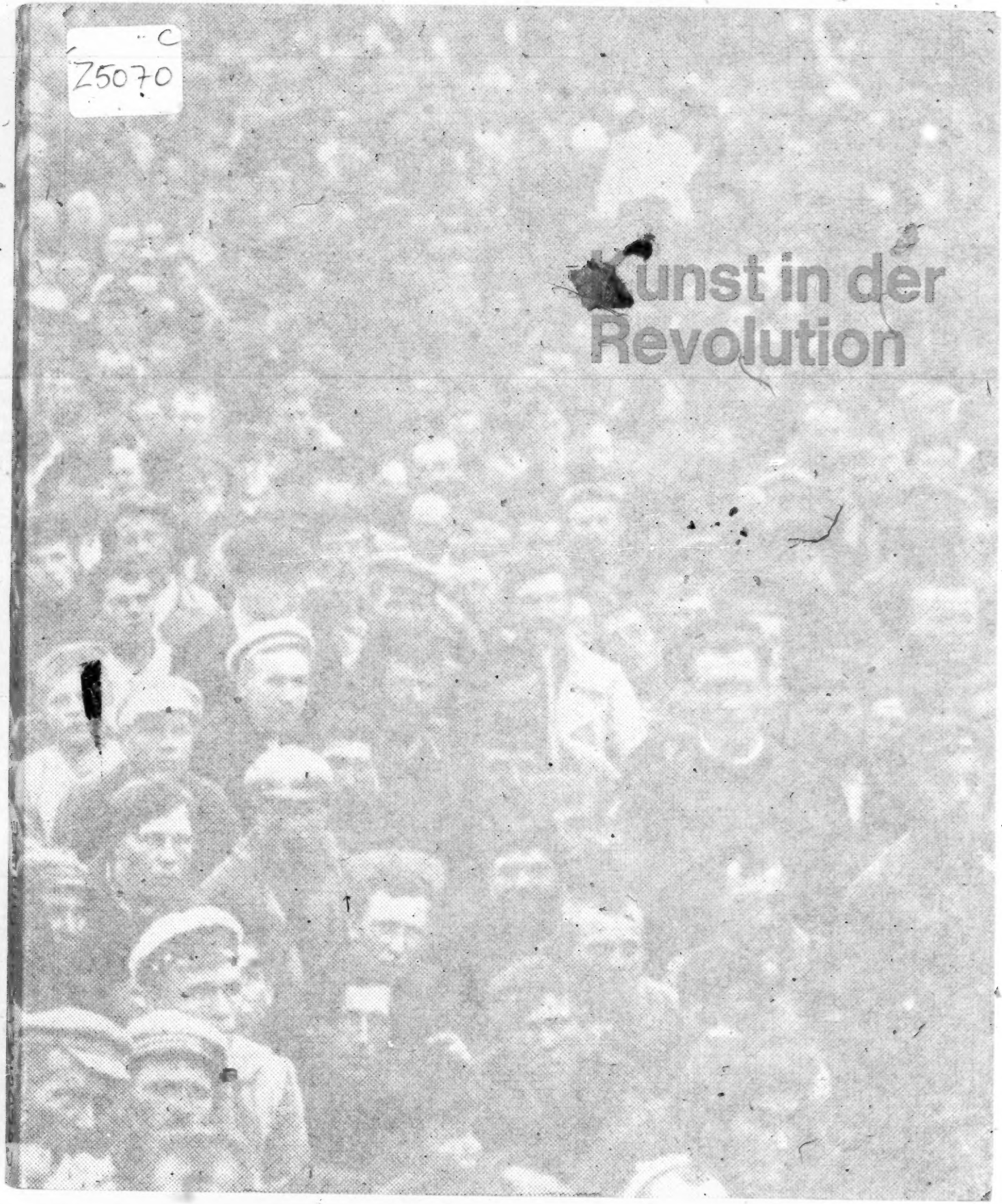
Reduction ratio: 24x

1.011.001

Reproduced by permission of the Frankfurter Kunstverein, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

Z5070

Kunst in der Revolution



COLOGNE: Kunsthalle

Kunst in der Revolution

Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik,
Agitation, Theater, Film
in der Sowjetunion 1917-1932

1972

14. 4. – 11. 6. 1972
Frankfurter Kunstverein
6 Frankfurt am Main
Steinernes Haus am Römerberg

30. 6. – 27. 8. 1972
Württembergischer Kunstverein
7 Stuttgart 1
Bolzstraße 2

28. 10. 1972 – 21. 1. 1973
Kunsthalle Köln
5 Köln
Josef-Haubrich-Hof 1

©
Frankfurter Kunstverein 1972
Redaktion: G. Bussmann
Layout und Gestaltung: Dieter Bramburger
im Studio für Werbegraphik, Frankfurt
Gesamtherstellung:
Johannes Alt, Buch- und Offsetdruck, Frankfurt

72.962

Zu dieser Ausstellung

In westlichen Publikationen über die kulturelle Entwicklung der Sowjetunion begegnet man im Zusammenhang mit den Konstruktivisten gelegentlich dem Begriff „Verlorene Avantgarde"; ein für westliche Geschichtserfahrung und westliches Kulturbewußtsein typisches Wort, eingängig und zugleich enthüllend. Denn es kennzeichnet nicht nur, es urteilt – es verurteilt.

Die Ausstellung „Kunst in der Revolution, Architektur, Produktgestaltung, Agitation, Malerei, Theater, Film in Sowjetrußland 1917-32" versucht solchen Vereinfachungen entgegenzuwirken. Zum erstenmal zeigt eine Ausstellung das wohl unbekannteste Kapitel aus der Geschichte der modernen Kunst in notwendiger Breite. Sowohl die 1. Russische Kunstausstellung 1922 in Berlin wie die Ausstellungen „Der Beitrag der Russen zur modernen Kunst" 1959 in Frankfurt und „Avantgarde Osteuropa 1910-1930" im Jahr 1967 in Berlin beschränkten sich auf die „reine Kunst". Jedoch wird jene Phase der Kulturgeschichte gerade dadurch gekennzeichnet und in ihrer Bedeutung bestimmt, daß die überkommenen Unterschiede zwischen „reiner" und „angewandter" Kunst beseitigt wurden im Bestreben, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Künstlerische und soziale Antriebe bestimmten die Künstler der Ausstellung „Kunst in der Revolution" gleichermaßen. So verstanden sie sich als politische Künstler, stellten sich in den Dienst der Revolution und der Gesellschaft, die sie trug. Deshalb fehlen in der Ausstellung jene Künstler wie Chagall und Kandinsky, die zwar anfangs offizielle Funktionen übernahmen, ihre künstlerische Arbeit aber unpolitisch sahen und schließlich (1922 bzw. 1921) Rußland verließen.

Der Katalog ergänzt die Ausstellung durch zeitgenössische Dokumente und durch eigens verfaßte Beiträge. Damit hilft er, das Phänomen jener Kunst und ihrer von ständigen Auseinandersetzungen bestimmten Entwicklung in einem politischen wie kulturellen Zusammenhang zu sehen.

Das Ziel dieses Unternehmens ist erreicht, wenn in der Ausstellung mehr als nur eine Unterrichtung über eine kunst- und kulturgeschichtlich wichtige Periode gesehen wird. Die Ausstellung stellt Fragen an unsere Gesellschaft, an ihr kulturelles und politisches Bewußtsein, Fragen von großer Aktualität, die diskutiert werden müßten.

Die Ausstellung „Kunst in der Revolution" wurde vom Arts Council of Great Britain organisiert und im Frühjahr 1971 unter dem Titel „Art in Revolution, Soviet Art and Design since 1917" in der Hayward Gallery London gezeigt; Norbert Lynton, Director of Exhibitions im Arts Council hat die Ausstellung vorbereitet und zusammengestellt. Da wir davon überzeugt sind, daß die Ausstellung auch in Westdeutschland gesehen werden sollte, kommt sie nun im Anschluß an London, Bologna, New York und Toronto nach Frankfurt, Stuttgart und Köln. Leider konnten die Leihgaben aus der UdSSR nur in London gezeigt werden. Deshalb wurde die Ausstellung für die Tournee in Westdeutschland durch Hinzufügen von weiterem Material im Sinn der ursprünglichen Konzeption erweitert und differenziert. Die Charakterisierung von „Art in Revolution" im Londoner Katalog gilt ebenso für diese neue Fassung: Die Ausstellung soll eher kaleidoskopisch als enzyklopädisch sein.

Der Frankfurter Kunstverein, der Württembergische Kunstverein Stuttgart und die Kunsthalle Köln danken dem Arts Council of Great Britain und allen Leihgebern für ihre Unterstützung.

Wir danken besonders Norbert Lynton als dem Urheber von „Art in Revolution" und seiner Mitarbeiterin Kathe Morton für die Hilfe bei der Übernahme.

Weiter verdient Erwähnung Camilla Gray-Prokofiewa (gestorben am 17. Dezember 1971 im Kaukasus). Sie gab die Anregung zu „Art in Revolution" und tat Entscheidendes zur Verwirklichung. Ihr 1962 erschienenes Buch „The Great Experiment, Russian Art 1863-1922" (deutsch „Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922", 1963 in Köln erschienen) gab den Anstoß zu einem besseren Verständnis des Beginns der kulturellen Entwicklung in Sowjetrußland.

G. Bussmann Helmut R. Leppien Uwe M. Schneede

Der revolutionäre Kulturkampf der Übergangsgesellschaft in Sowjetrußland (1917-32)

„Während in Moskau vielleicht heute Zehntausend und morgen wieder Zehntausend sich an glänzenden Aufführungen im Theater berauschen, schreit das Bedürfnis von Millionen nach der Kunst buchstabieren, den Namen schreiben und rechnen zu lernen, schreit nach der Kultur, zu erfahren, daß die Erde eine Kugel und nicht eine Scheibe ist, daß Naturgesetze und nicht zusammen mit dem ‚himmlischen Väterchen' Hexen und Zauberer das Weltall regieren."
(Clara Zetkin, Erinnerungen an Lenin, 1929)

Diese Sätze geben einen ungefähren Eindruck, vor welchen Schwierigkeiten die russische Kulturpolitik nach der dritten erfolgreichen Oktoberrevolution 1917 stand. Denn mit der Eroberung der politischen Macht waren die Aufgaben einer ökonomischen, sozialen und kulturellen Revolution nicht nur nicht gelöst, sondern über die Wege ihrer Verwirklichung, über ihre strategischen Ziele in der Übergangsphase vom beseitigten Kapitalismus zum noch nicht erreichten Sozialismus bestanden die verschiedenartigsten Einschätzungen und Kompetenzen. Man war sich im Prinzip darüber einig, daß in dieser Übergangsphase „es keinen anderen Staat geben kann, außer der revolutionären Diktatur des Proletariats (Marx). Die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit kann von der bürgerlichen Kultur **nicht auf einmal**, ohne alle Zwischenglieder, zu der klassenlosen kommunistischen hinüberspringen. Die Periode der revolutionären Umgestaltung ist eine Periode der anfänglichen Anhäufung von Elementen der kommunistischen Kultur, der revolutionären Reorganisation der von der bürgerlichen Gesellschaft geerbten Kulturwerte, ihrer **kritischen** Aneignung durch die Arbeiterklasse zum Zwecke des kommunistischen Aufbaues; es ist eine Periode der Gestaltung des proletarischen Seins in der Richtung auf die bewußte, kameradschaftliche Arbeitsgemeinschaft in Produktion und Leben." [1])

Soweit das Programm. Eine andere Frage war, wie lange diese Übergangszeit dauern würde und welche Mittel am geeignetsten und auch realisierbar seien, sie zu beenden. Bekanntlich hat Stalin 1932 die Klassen im sozialistischen Rußland für aufgehoben erklärt und damit den Eintritt des Proletariats in den verwirklichten Kommunismus von oben her dekrediert. Keine Frage, daß die Verhältnisse komplizierter liegen und bis heute bezweifelt werden kann, ob die Phase des Aufbaus wirklich abgeschlossen ist. Tatsache ist, daß sie **politisch** beendet und damit der für das Selbstverständnis der proletarischen Diktatur wichtige Fragenzusammenhang abgeschnitten wurde. Für den abgeleiteten Bereich der programmatischen „proletarischen Kultur" betraf dies die Diskussion darüber, **was** die Bedürfnisse des Proletariats eigentlich sind und **wer** sie repräsentiert.

Eine Antwort darauf schließt bereits die ganze Kompliziertheit einer Übergangsperiode ein, die nach Liquidation des Kapitalismus in einem Land nach wie vor die Stigmata einer Klassengesellschaft und des Klassenkampfes aufweist. Die Revolution ist mit 1917 nicht ein für alle Mal beendet, sondern wird auf anderer Ebene fortgesetzt. Da gibt es zunächst die entmachtete Klasse der Bourgeoisie und der Intelligenz in ihren Diensten. So weit sie nicht ins Ausland geflohen, liquidiert oder umgekommen ist, besucht sie in den großen Theaterstädten Moskau und Petrograd (früher St. Petersburg) die zunächst weiter laufenden Kulturveranstaltungen. Alfons Paquet berichtet, wie in den Jahren des „Kriegskommunismus" (1918-21) an der Moskauer Universität die

üblichen Vorlesungen mit dem alten Lehrpersonal abgehalten werden – **neben** der in Betrieb genommenen Neugründung einer Sozialistischen Akademie. Und **neben** den entstehenden proletarischen Volks- und Fabriksbühnen, die von Arbeitern für Arbeiter bestritten werden, bleiben die klassischen Theater des alten Moskau und St. Petersburg geöffnet. „Ich sah (1918) im berühmten Petersburger **Marientheater** vor beinahe leerem Hause eine Aufführung des „Korsaren" von Byron, das köstlichste Ballett von einer traumhaften Pracht und Heiterkeit der Farben, der Kostüme und der Stimmen. Und in Moskau im **Großen Theater** eine altrussische Märchenpantomine, die opulent und entzückend war wie je zur Zeit des früheren Glanzes. Im **Künstler-Theater** des verschollenen Stanislawski spielt man noch heute die Zarendramen von A. Tolstoj, setzt man ganze Romane von Dostojewskij kleinmalerisch und liebevoll in Szene. Andere Moskauer Bühnen spielen die „Versunkene Glocke", den „Biberpelz", den „Blauen Vogel", den „Standhaften Prinzen", spielen Shakespeare, Schiller, Merimé." [2])

Eine Erkenntniskonsequenz aus der Übergangsgesellschaft ist, daß die in ihr erhaltenen bürgerlichen Kultur- und Kunstformen zunächst bestehen bleiben, nicht durch rohe Gewalt oder unter Anleitung des kommunistischen bzw. futuristischen Bildersturmes beseitigt werden müssen, sondern auf dem Wege ihrer Assimilation in den Entstehungsprozeß der sozialistischen Kultur allmählich überwunden werden. Im gleichen Maße wie eine proletarische Klassenkultur entsteht, sterben mit ihr die Entfaltungsmöglichkeiten für die bürgerliche ab. Sie kann deshalb als Geschichte gefahrlos in der Gegenwart und für diese festgehalten werden.

Aus dieser Perspektive war die politisch und materiell entmachtete Bourgeoisie kein ins Gewicht fallender Faktor in dem Klassenkampf, der für die nachrevolutionäre Übergangsgesellschaft kennzeichnend ist. Lenin hat ihn schon 1921 treffend als sich zuspitzenden Kampf zwischen zwei befreiten Blöcken, der Bauern- und Arbeiterschaft eingeschätzt. Sein Hauptziel, über dessen Erfüllung er hinwegstarb, nämlich zwischen ihnen geregelte Beziehungen herzustellen im Hinblick auf den schließlichen Abbau jeglichen Klassenunterschieds, lag allen Diskussionen über eine einheitliche sozialistische Kultur- und Bildungspolitik zugrunde. Der Klassenkonflikt zwischen Industrie- und Bauernproletariat – ein in der Geschichte ganz neues, spezifisch russisches Problem, das nach dem Scheitern der revolutionären Bewegung in Deutschland (1923), des Generalstreiks in England (1926) und des Aufstandes in China (1927) sich zuspitzte – wirkte sich von Anfang an auch in den Kultur- und Kunstdebatten aus und verursachte dort in der Beurteilung der vorhandenen Bedürfnisse wie ihrer Befriedigung zwei Fronten, deren Rivalität das ZK der RKP und Lenin mit zunehmendem Mißtrauen beobachteten. Wie sollte die sozialistische Kultur an die Massen vermittelt oder wie sollten diese zu ihr, die kaum schon bestand, angeregt werden? Was für das schmale städtische Proletariat als ideologisch fortgeschrittenstem Teil der arbeitenden Klasse richtig war, konnte für das ländliche Proletariat vielleicht von Übel sein. Kurzum, ihre kulturellen Bedürfnisse lagen nicht auf ein und derselben Ebene.

Schon rein ökonomisch erlebten sich die besitzlosen Bauern nach der Sozialisierung von Grund und Boden mehr als die neuen Herren denn als Verwalter eines nationalen Eigentums. Ihr Hunger nach Eigentum holte erst einmal eine Phase der Entwicklung – die der bürgerlichen Revolution – nach, die für bereits überwunden galt und mit dem Selbstverständnis der proletarisch bewußten, ideologisch ausgebildeten Industriearbeiterschaft unvereinbar war. Die bäuerliche Betriebsführung war nicht nur planlos und unfachgemäß, sondern auch kollektiv- und kooperationsfeindlich, was die gesamtwirtschaftliche Notlage, die gleichzeitigen Fehler in der jungen industriellen Produktion noch verschlimmerte.

Das angestrebte Bündnis, die Smytschka zwischen Stadt- und Landproletariat war vorerst gescheitert, als Lenin sich 1921 zum „strategischen Rückzug" der „Neuen Ökonomischen Politik" (NEP) entschloß. Dieses sich als Rettungsaktion des kommunistischen Systems verstehende Wirtschaftsprogramm ersetzte im Verlauf von sieben Jahren (bis 1928) die bäuerliche Ablieferungspflicht von Naturalien durch eine Naturalsteuer. Der abgeschaffte kapitalistische Marktaustausch wurde damit im beschränkten Umfang wieder eingeführt. „Denn die Aufhebung der Ablieferungspflicht bedeutet für die Bauern freien Handel mit den landwirtschaftlichen Überschüssen, die nicht durch die Steuer gefaßt sind, die Steuer aber erfaßt nur einen kleinen Teil der Produkte." [3])

Diese Strategie des Einlenkens ist ein typisches Produkt der Übergangsgesellschaft. Lenin faßt den

Lernprozeß der NEP in das alle Kulturphänomene einschließende selbstkritische Bekenntnis zusammen, „bei unserer Kulturlosigkeit können wir den Untergang des Kapitalismus nicht durch einen Frontalangriff herbeiführen . . . Der Staat muß lernen, so Handel zu treiben, daß die Industrie die Bauernschaft zufriedenstellt, daß die Bauernschaft durch den Handel ihre Bedürfnisse befriedigt. Man muß die Sache so einrichten, daß jeder Werktätige seine Kräfte für die Stärkung des Arbeiter- und Bauern-Staates einsetzt. Nur dann kann eine Großindustrie geschaffen werden." [4]) Der „wirtschaftspolitische Grundgedanke der NEP" ist aufs Ganze gesehen daher, – „auch um den Preis der Wiederherstellung des Marktes" – einmal „mit den Bauern in Frieden leben und eine marktlose Wirtschaft durch planmäßige Ausnutzung aller Mittel des Marktes herbeiführen" zu können. [5])

Die nicht zu vermeidende Folge der – wenn auch beschränkten – Wiederherstellung kapitalistischer Verhältnisse war die Verschärfung der vorhandenen Klassenwidersprüche zwischen Industrie- und Bauernproletariat wie außerdem die Entstehung einer **neuen Bourgeoisie.** Das aufgelöste Handelskapital erhielt seine dominierende Rolle zurück. Die neue Bourgeoisie – die sogen. neureichen „NEP-Leute" bestehend aus den verantwortlichen Trustleitern, Fabrikdirektoren und einer breiten „Organisationsintelligenz", die z. T. sich noch aus „fachlich gebildeten Elementen der alten Bourgeoisie" aus Industrie- und Geschäftswelt gebildet hatte [6]) – koppelte die kommunistischen Ziele und Strategien des Staates mit ihren eigenen neokapitalistischen Privatinteressen so gut es eben ging und so lange die befristete Wirtschaftspolitik die Geldgier und unproletarische Lebensweise dieser Helfer [7]) zur Rettung des Systems als das kleinere Übel erdulden wollte. Der Nutznießer dieser Konzessionspolitik sollte die in einem Agrarland wie Rußland fehlende, aber dringend notwendige Schwerindustrie sein, die Produktion von industriellen Rohstoffen und Produktionsmitteln (Bergbau, Maschinen- und Krafterzeugung). [8]) Die Hauptstütze des planwirtschaftlichen Ausbaus der Großindustrie aber waren nicht die administrativen, kommerziellen und technisch-organisatorischen Hilfestellungen der neuen Bourgeoisie, sondern die Bauern, „deren Millionenmassen als Steuerzahler, als Käufer überteuerter Industriewaren und als Anleihezeichner dem Staat die Mittel für seine Industrialisierungspolitik verschaffen sollen."[9]) Es versteht sich daher von selbst, daß die Experimentalsituation der NEP, die schweren Opfer der Bauern auf dem Lande auf der einen und der neue Wohlstand und asoziale Parasitismus in den Städten auf der anderen Seite, nicht für lange Zeit aufrechterhalten werden konnte. Die Staatswurstigkeit und der wachsende Widerstand der bäuerlichen Majorität (bestehend aus Landproletariat, Mittelschichtbauern und den im Handel mit landwirtschaftlichen Überschüssen reich werdenden Kulaken) gegenüber dem Industrialisierungsprogramm, dessen Erfolg oder Mißerfolg sie ohne echte Gegenleistung und bei großem Hunger nach Industriewaren finanzieren mußten, war der entscheidende Faktor bei allen gesellschaftspolitischen Fragen und Entscheidungen der Übergangsperiode, die erst ab 1927 mit der stalinistischen „Generallinie" zur Sozialisierung der Kleinbauernwirtschaft in kollektive Großwirtschaften und der Liquidation der Kulakenklasse ihr Ende absehen ließ.

Mancher Leser wird sich spätestens hier fragen, was haben diese Ausführungen mit dem kulturellen oder sogar künstlerischen Kampf der proletarischen Avantgarde zu tun. Nach Einschätzung des Verfassers sehr viel, wenn es zu einer realistischen Beurteilung der Kultur- und Kunstrevolution in einem **sozialistischen** Land kommen soll und wir doch nicht der Äquivokation im Begriff „revolutionär" aufsitzen wollen. Es ist ein Unterschied, ob wir Kultur bzw. Kunst **in der Revolution** oder Revolution **in der Kultur bzw. Kunst** meinen. (Vgl. den darauf bezüglichen Text von Tretjakov in diesem Katalog). Nicht zuletzt kann eine historische Ausstellung der russischen Revolutionskunst auch zur selbstkritischen Aufklärung darüber verhelfen, von welcher Alternative **wir heute und hier** Gebrauch machen.

Der Sinn der wirtschaftsgeschichtlichen Zwischenerläuterung ist es zu zeigen, daß alle Reaktionen Lenins und nach ihm des ZK auf die bestehenden Trends und Aktivitäten in der proletarischen Kunst- und Kulturbewegung – und mit Beginn der NEP in verstärktem Maße – von dem praktischen Interesse bestimmt waren, Bauern- und Industriearbeiterschaft zu einen, ihre Klassenwidersprüche, wenn sie schon nicht kurzfristig und frontal zu beseitigen sind, nach Möglichkeit doch überall dort abzuschwächen oder propagandistisch zu beschwichtigen, wo sie außerhalb des sozial-ökonomischen Krisenherdes und

ideologisch, argumentativ zugänglich sind: auf dem Gebiet der geistigen Kultur und ihrer Bedürfnisse.

Mit großem Recht weist Clara Zetkin Lenin darauf hin, „Euere Propaganda und Agitation fällt auf jungfräulichen Boden. Es ist leichter, dort zu säen und zu ernten, wo nicht erst ein ganzer Urwald ausgerottet werden muß". Der Nachteil eines nahezu analphabetischen Volkes hat auch einen Vorteil. „Klagen Sie nicht so bitter über das Analphabetentum, Genosse Lenin. Es hat auch sicherlich in gewissem Maße die Revolution erleichtert. Es hat das Gehirn der Arbeiter und Bauern davor geschützt, mit bürgerlichen Begriffen und Anschauungen vollgepropft zu werden." [10]) So einseitig und zweischneidig dieser Trost angesichts des reaktionären Nachholbedarfes eines vom feudalen Großgrundbesitzertum dumm und besitzlos gehaltenen Bauernproletariats nach seiner Befreiung auch erscheint, der Analphabetismus bietet wenigstens die Grundlage, unbeeinflußt und unbelastet von Klassenfeindschaft und Klassenkampf aus dem gewaltigen bürgerlichen Potential der Naturbeherrschung –, der kulturellen Erbschaft das für die Zukunft Brauchbare auszuwählen. Auszurotten bleibt ein anderer Urwald im buchstäblichen Sinne: eine Verwurzelung der russischen Volksseele im vorbürgerlichen Aberglauben, im mittelalterlichen Pantheismus und Mystizismus.

Es liegt nahe, Lenins Eingeständnis der Kulturlosigkeit für die Übergangsphase als Kulturneid mißzuverstehen, „proletarische Kultur" – wie es im Westen geschehen ist – als Zurückgebliebenheit auf vorbürgerlichem Niveau. Tatsächlich aber hat er es weniger retrospektiv und nicht aus der Perspektive des Philologenhirns gesehen. Aufgrund des einzigen kulturellen Fortschritts, der zählt – der stattgefundenen Befreiung vom Joch der Großbourgoisie und der Großgrundbesitzer – dachte er weniger an Nachhilfeunterricht in bürgerlicher Kultur als an Organisation der vorhandenen kulturellen Bedürfnisse des Proletariats. Darin stimmte er mit allen Kräften der russischen Kulturrevolution überein, die – wie mit Vorrang die Organisationen des „Proletkult" – dem Proletariat „eine produktive, schaffende Rolle", „selbständiges Schaffen" in allen Bereichen bis hin zu Kunst und Wissenschaft zuerkannten [11]), und er wurde erst mißtrauisch, als unter der theoretischen Führerschaft der bürgerlich beeinflußten Intelligenz, von Künstlern und Literaten (noch aus der Zeit der ästhetischen Opposition gegen das Bürgertum) die Selbstbestimmung des Proletariats in ihrem Sinne interpretiert und gelenkt wurde. So wenig Lenin kümmerte, was dabei im einzelnen herauskam, wenn Proletkultisten, Futuristen, Imaginisten, Produktionskünstler oder wer immer stritten, und welche der divergierenden Auffassungen an der Kulturfront die besseren Argumente hatte, eine jede Initiative und jeder Plan mußte mit seinem Veto rechnen, wenn der für das sozialistische Ganze bedrohliche Antagonismus der Klassenbedürfnisse von Bauern auf der einen und Industrieproletariat auf der anderen Seite dadurch auf ideologisch-kulturellem Gebiet noch verschärft wurde. Sein Grundgedanke war dabei, daß sich die „Diktatur des Proletariats" nicht in Diktaturen und Rechthabereien einzelner Schulen und Lehrmeinungen aufsplittern dürfe, sondern den Klassenwidersprüchen von Stadt und Land mit dem letztlichen Ziel ihrer Aufhebung entgegenzuwirken ist. Es kann demnach keine Kunst- und Kulturpolitik im sozialistischen Sinne geben, die eine der bestehenden Klassen der Übergangsgesellschaft begünstigt oder die Bedürfnisebene der einen auf das Niveau der anderen **zwingt.**

Dies bedeutet aber praktisch die permanente Kontrolle des kulturellen Führungsanspruches des wenn auch ideologisch fortschrittlicheren Industrieproletariats gegenüber dem ideologisch reaktionären, rückständigen Bauerntum, die sich nach Beginn der NEP auf kulturellem Gebiet durch eine Aufgabenverschiebung der Agitation und Propaganda bemerkbar macht. Deren Adressat verschiebt sich – zumindest programmatisch – von den aktiv revolutionären Arbeitern der Metropolen, von der Avantgarde auf die breite Bauernschicht als das revolutionär noch umzugestaltende Objekt der Revolution – ein Wechsel, der sich an Lenins Dekreten über die kulturelle Bildungs- und Aufklärungsarbeit nachvollziehen läßt. Die für den Kriegskommunismus (1917-21) typische **„Monumentalpropaganda"** steht noch im Zeichen der agitatorischen Selbstbetätigung und Selbstbestätigung des revolutionären Industrieproletariats, der aktiven Kämpfer in den Städten. Die künstlerischen und kulturellen Möglichkeiten der Stadt bilden auf den Gedenkfeiern der Revolution und in den aus dem Boden schießenden Kulturparks der Arbeiterklasse die hauptsächlichen Agitationsmittel. Der später als gescheitert angesehenen Staatsverordnung über „Denkmäler der Republik" [12]), über „Zaunliteratur, Straßenmalerei, Balkons mit Musik, über Kar-

nevale der Künste" [13]), folgen außer den Arbeitern die in den Städten konzentrierte Intelligenz durch Improvisation von literarischen Aufrufen, Gedichten, Karikaturen, satirischen Wandzeitungen wie den bekannten Rosta-Plakaten (vgl. deren Analyse in diesem Katalog), von Liedern, Theater- und Konzertmeetings und durch „Aufstellung von Denkmälern für die großen Revolutionäre" [14]), die an die Stelle der meist demontierten oder durch neue Sockelunterschriften umfunktionierten Monumente (Abb. 1) der russischen Zarendynastie treten. Die nur aus gerade zugänglichen, unbeständigen Materialien wie Gips, Zement oder Holz entstehenden Denkmäler (Abb. 2) in dem für die ersten Jahre typischen eklektizistischen Stil von Naturalismus, Kubismus, Futurismus (Abb. 3) und revolutionärer Megalomanie bilden in den aufständischen Städten Moskau und Petrograd die sozialistische Version der Siegesallee. Aufgestellt an allen Plätzen, wo die Massen zusammenkommen und ihren Sieg feiern, bleibt die propagandistische Wirkung dieser „Monumentalkunst" auf das Stadtproletariat weitgehend beschränkt – auf eine Zielgruppe, von der die Revolution der Bolschewiken ausgegangen war und auf die sie jetzt nicht beschränkt bleiben durfte.

Von der Selbstfeier der revolutionären Avantgarde mit Hilfe der großstadtspezifischen, z. T. auch bürgerlich beeinflußten Kultur und Kunst war das auf ein Riesenreich geographisch verteilte Landproletariat weitgehend abgeschnitten. Aus dieser Abgeschnittenheit der ersten Jahre des Kriegskommunismus und einer mit vornehmlich kunstästhetischen Mitteln arbeitenden Agitation drohte diese gegenüber den mehr oder weniger nationalistisch und konterrevolutionär gesonnenen Bauernmassen realitätsfremd zu werden. Hier waren die emanzipatorischen Bedürfnisse der ersten Stunde weniger auf eine „schöpferische kulturelle Arbeit" im Sinne der von Valerian Poljanskij und Aleksandr A. Bogdanov für den Proletkult geforderten „Organisierung von Wissenschaft und Kunst" [15]), sogar eines „eigenen dichterischen Bewußtseins" [16]) gerichtet, als vielmehr auf das Erlernen von Lesen, Schreiben und Rechnen, der unabdingbaren Voraussetzungen für eine proletarische Klassenkultur. Lenin, der die Gefahren einer neuen elitären Kulturorganisation und allgemeiner des „kommunistischen Hochmutes" [17]) für den Abbau der Klassenwidersprüche erkannte und vor allem die begeisterungsfähige Jugend vor „Fachleuten für proletarische Kultur" warnte, verordnete noch vor Beginn der NEP eine „verstärkte und organisatorisch gefestigte" **Produktionspropaganda.** [18]) Ihre Aufgaben lauten „Hervorheben der wirtschaftlichen Erfolge, die für den Bauern sofort **spürbar** werden, (die) Fähigkeit herauszustellen, zu propagieren, sich um den Erfolg zu kümmern." [19]) Der Hauptakzent der Propaganda liegt jetzt auf dem wirtschaftlichen Sektor. Das Agitationsfeld ist nun um die Masse der Bauern erweitert. Das Propagandamedium **Zeitung** z. B. soll daher „den der Politik gewidmeten Teil einschränken und den Teil der für Produktionspropaganda erweitern." [20]) Erforderlich ist eine „einheitliche Produktionszeitung"; worin die Trennung in eine landwirtschaftliche und industrielle Spezialzeitung überwunden wird und in der Frage der „Urbanisierung der Landwirtschaft und . . . der Elektrifizierung des ganzen Landes" das Arbeiter und Bauern verbindende Interesse herausgearbeitet wird. [21]) Das Ziel ist „die verwaltungstechnische Schulung der Arbeiter und Bauern", damit endlich eine rationale „Kontrolle der wirklichen Durchführung der Gesetze und Maßnahmen der sowjetischen Institutionen und Wirtschaften und für einen umfassenden und regelmäßigen Meinungsaustausch mit den breiten Massen der Leser" möglich wird. [22])

Wozu nützt aber die intensive Produktionspropaganda, wenn ihre Zeitung den Massen ein Buch mit sieben Siegeln, der agitierte **Leser** eine Fiktion bleibt.[23]) Nach einer russischen Statistik von 1926 können bis zu diesem Zeitpunkt lesen und schreiben **in den Städten** Männer: 70,31 v. H., Frauen: 56,62 v. H.; **auf dem Lande** Männer: 46,47 v. H., Frauen: 23,27 v. H. [24]) Eines der vier Gebote des kulturpolitischen Programms der NEP lautet daher „liquidiere das Analphabetentum"; die „in der Bekämpfung des Analphabetentums zurückgebliebenen Gouvernements und Kreise" werden auf „Schandlisten" gesetzt. [25]) Der Aufbau des gesamten wirtschaftlichen Lebens bedarf der intensiven ökonomischen Propaganda für ihn, der diskursiven Aufklärung über ihn; Grundvoraussetzung dieser Propaganda aber ist das beseitigte Analphabetentum. Hauptsächlich auf dieser Ebene argumentiert Lenin mit Beginn der NEP für ein „höheres Kulturniveau". [26]) Daß hierbei die spezifischen Gefühls- und Phantasieinhalte des proletarischen Menschen, die „innere Welt" seiner Bedürfnisse (Pletnev) [27]) notwendig zurücktreten müssen zu Gunsten der instrumentellen Ausbildung von

Denkmal des Zaren Alexander IIL in Petrograd

Das siegreiche Proletariat hat das Denkmal der Tyrannei nicht abgetragen, sondern ließ auf dem Sockel folgende Zeilen des Dichters Demjan Bjeday anbringen:

Mein Vater fand, so wie mein Sohn
Den reich verdienten Henkerslohn,
Doch ich, ich muß hier weiter reiten
Ruhmlos durch alle Ewigkeiten.
Dick hockend auf dem dicken Hengst,
Ein lächerliches Schreckgespenst
Den Menschen, den von uns befreiten.

Alexander IIL
zweifacher russischer Selbstherrscher

1.
Denkmal des Zaren Alexander III.

Lese-, Schreib- und Rechenoperationen, die den Mitvollzug der Produktionspropaganda für ein besseres Leben ermöglichen, hat Widerstand an einem derart pädagogisch-ökonomisch verkürzten Kulturfortschritt hervorgerufen. In der jungen Tradition der Ideen über eine schöpferische Eigenkultur des Proletariats wird dem rigiden Entalphabetisierungsprozeß der „Ökonomischen Politik" gegenüber die **kulturelle Totalität** von geistiger, gefühlsmäßiger und künstlerischer wie ebenso materieller, technisch-wissenschaftlicher Emanzipation entgegengehalten – eine Totalität, die aber angesichts der bestehenden und verschärften Klassenwidersprüche nur in den Köpfen der Proletkultführer, die sie vertreten, besteht. [28]) Die Ablösung der künstlerisch beeinflußten „Monumentalpropaganda" durch die stärker didaktisch-pädagogisch ausgerichtete „Produktionspropaganda", die zugleich den Übergang vom halb- bzw. analphabetischen Status quo zur systematischen Bildungsarbeit anzeigt, schließt die Intensivierung der Kulturrevolution durch weitere Reproduktionsmedien wie der Schallplatte und dem Film ein, den Lenin mit Rücksicht auf die noch leseunkundigen Massen als den wichtigsten Zweig der Agitationskunst ansieht. (Vgl. Textbeilage in diesem Katalog) [29a])

Agitationskunst, genauer und illusionsloser die „Kunst" der optimalen sozialen Wirkung, erfährt eine weitere Intensivierung durch ihre Mobilisierung mit Hilfe von Eisenbahnwaggons, Dampfern, Lastautos auf allen verfügbaren Verkehrswegen zu Wasser und auf dem Lande. Die Massen müssen nicht mehr zu den Bildungs- und Propagandazentren kommen, sondern Bildungs- und Propagandaträger kommen zu den Massen, spüren sie bis in die konterrevolutionären Schlupfwinkel und Idylle des Landes hinein auf und institutionalisieren sich schließlich in der räumlichen Nachbarschaft der Arbeitsplätze in Gestalt von **Klubs, Studios, Lesestuben** und Kulturzentren zu Orten der sinnvollen Gestaltung der anfallenden Arbeitspausen und der Freizeit (siehe Rodschenko, Arbeiterklub). Die Klubs, ein volkstümlicher Sammelname für die institutionalisierte proletarische Kultur in der Übergangsperiode, stellen Sergej Tretjakov zufolge „in erster Linie ein Kombinat von Einrichtungen zur Bedürfnisbefriedigung dar, die von den verantwortlichen Organen des Staates und der Wirtschaft organisiert und finanziert werden." [29b]) Die universale Anlage der Klubs – sicher ein Erbe des Proletkult, mit dem Tretjakov bei gleichzeitiger polemischer Distanzierung zusammen arbeitete [29c]) – intendiert eine Mischform von psychologischer Bedürfnisbefriedigung auf der einen und von Propaganda im Medium reiner Information, Beratung, Bildung und Aufklärung auf der anderen Seite. Sie ersetzt die immer fehlende Universität, die Zuständigkeiten von Bibliothek, Akademie, Theater, Galerie, Kino, Turnhalle und kombiniert sie mit der Kantine, der täglichen Einkaufsgelegenheit, jeglicher Art von Zerstreuung und Geselligkeit.

Mit der Erfolglosigkeit und dem schließlichen Ende der „Monumentalkunst" des Kriegskommunismus hatten sich seit Einführung der NEP auch viele Künstler und Schriftsteller auf die neuen Erfordernisse der Produktionspropaganda eingestellt. Das bedeutete eine Umstellung der früher rein **darstellenden** Funktion ihrer Werke im Klassenkampf auf die **organisierende,** nämlich auf den vormachenden didaktischen Wert ihrer Arbeit für die Massen. Diesen Typ des „operierenden" Schriftstellers, den Tretjakov verkörpert, hat später Walter Benjamin in seinem Essay „Der Autor als Produzent" (1934) als den einzig materialistischen Künstlertyp beschrieben. Maßgebend ist für ihn demnach „der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist." [30]) Das Werk der Produktionskunst besteht demnach in der Anweisung auf Handlung, auf ästhetische Praxis und in der Herstellung solcher „Apparate", worunter die Einrichtung geeigneter Arbeiter-Klubs verstanden werden kann. „Als 1928, in der Epoche der totalen Kollektivierung der Landwirtschaft, die Parole: ‚Schriftsteller in die Kolchose!' ausgegeben wurde, fuhr Tretjakov nach der Kommune ‚Kommunistischer Leuchtturm' und nahm dort während zweier längerer Aufenthalte folgende Arbeiten in Angriff: Einberufung von Massenmeetings; Sammlung von Geldern für die Anzahlung von Traktoren; Überredung von Einzelbauern in die Kolchose; Inspektion von Lesesälen; Schaffung von Wandzeitungen und Leitung der Kolchos-Zeitung; Berichterstattung an Moskauer Zeitungen: Einführung von Radio und Wanderkinos usw. [31])

Im Medium von Zeitung, Film, Radio wird eine breite „Literarisierung der Lebensverhältnisse" (Benjamin) angestrebt, die sich von jeder anderen Volksbildung insofern unterscheidet, als sie nicht eine eigene, von (meist kleinbürgerlichen, intellektuellen) Spezialisten besorgte ästhetische Gattung Literatur und Kunst an das Volk heranbringt, sondern die proletarischen Massen zur Selbstbestimmung und Organisation ihrer Bedürfnisse anregt und ihnen dabei hilft. Es entfällt das von der bürgerlichen Ästhetik tradierte Beharren auf einem qualitativen Unterschied von Kunst und Leben, von Autor und Publikum, von Professionellen und Laien, von Produzenten und Rezipienten der Kunst. Entfällt selbst um den Preis, daß der dabei herauskommende Dilettantismus, das Mißverständnis von Kunst als Freizeitbeschäftigung – Einwände, die bereits 1919 in Rußland die Kulturdiskussion bestimmten [32] – noch keine große Kunst, sondern befriedigte Analphabetenbedürfnisse sind. Doch konnte dieser Preis im Ernst nicht als zu hoch genannt werden, wenn es darum ging, die bestehenden ökonomischen Klassenwidersprüche während der NEP nicht auch noch auf kulturellem und ästhetischem Terrain hochzuspielen. Eine solche Thematisierung der Klassenwidersprüche auf kulturellem Gebiet ist aber gegeben, wenn der „ästhetische Nihilismus" der Produktionskunst, welche die Kluft zwischen Künstlern und Arbeitern zuschütten will, verurteilt wird. Wer – wie damals in Rußland und heute in der DDR – dem proletarischen Künstler auf diese Weise wieder eine politisch überwundene „privilegierte Stellung einräumt", wird nach Auffassung von Valerian Pletnev, einem Vertreter der Produktionskunst-These und des Antiprofessionalismus in der Kunst, „daher auf den unversöhnlichen Widerstand der Proletarier stoßen. Nicht zuletzt widersprechen die Position und Einwände der Verteidiger des Professionalismus direkt jenen Aufgaben, denen die Kunst dienen soll". [33]

In der Tat rührt Pletnev hier an dem für die Übergangsgesellschaft während der NEP auffälligen Widerspruch, der zwischen der Produktionspropaganda für die „Ökonomische Politik" und den kulturellen Aufgaben der Produktionskunst besteht: Einerseits sollen die Klassenwidersprüche nicht auch noch auf kulturell-künstlerischem Gebiet hochgespielt werden, was jener Strategie recht gibt, die zwischen Laien (den Arbeiter- und Bauernmassen) und professionellen Künstlern (bevorzugt ausgebildeten Individuen) keinen qualitativen Unterschied macht. Andererseits liegt Lenins Dekret über die „grausame Lehre" eines vorübergehenden Bündnisses mit den kapitalistischen Verhältnissen und ihren Fachleuten (wie Pächtern, Technikern, Organisatoren, Managern in Verwaltung und Wirtschaft) vor [34], aus dem unschwer auch die Vorbildlichkeit des bürgerlichen Erbes hinsichtlich einer qualitativen Differenz von Kunst und Leben für die proletarische Kultur- und Kunstkonzeption abgeleitet werden kann. Die Parole heißt demzufolge lernen und nochmals lernen, wie unter Beibehaltung der idealistischen Differenz von Kunst und Leben das große sozialistische Kunstwerk entstehen und die fragwürdige Produktionskunst und -kultur der Übergangsperiode überwunden werden kann.

Interessanterweise, aber auch nicht überraschend fällt Pletnev dem durchschauten Klassenantagonismus der Übergangsgesellschaft selber zum Opfer und muß sich die Kritik von Lenin mit Recht gefallen lassen, wenn er in der Übergangszeit des Bündnisses von bürgerlichen und proletarischen Kräften der proletarischen Klassenkultur eine Autonomie, eine privilegierte Avantgardefunktion zudiktiert und die bürgerlichen Professionellen einfach durch proletarische Professionelle ersetzt denkt. Die Klassenkluft zwischen bürgerlichen Professionellen und proletarischen Laien ist damit nur in die Arbeitermassen selber als der halbalphabetischen Majorität auf der einen (mit Vorrang die Bauern) und der kulturavantgardistischen Minorität auf der anderen Seite (städtische Industrieproletarier) hinein verlagert. „Die Aufgabe des Aufbaues der proletarischen Kultur kann nur mit den Kräften des Proletariats selbst, nur von Gelehrten, Künstlern, Ingenieuren usw. gelöst werden, die aus seiner Mitte hervorgegangen sind. Und das werden Gelehrte, Künstler, Ingenieure ganz anderen Schlages sein, als jene der bürgerlichen Welt." [35]

Diese These Pletnevs und vergleichbarer Autonomiebestrebungen für eine allein vom Proletariat und allein für das Proletariat geschaffene Kultur hat Lenin als „Erzfiktion" in einer Zeit des tatsächlichen kulturellen Notstandes der proletarischen Massen entlarvt. [36] Es heißt gegenüber dem überall herrschenden Analphabetismus und einer tief sitzenden Religiösität und Abergläubigkeit unter den Bauern

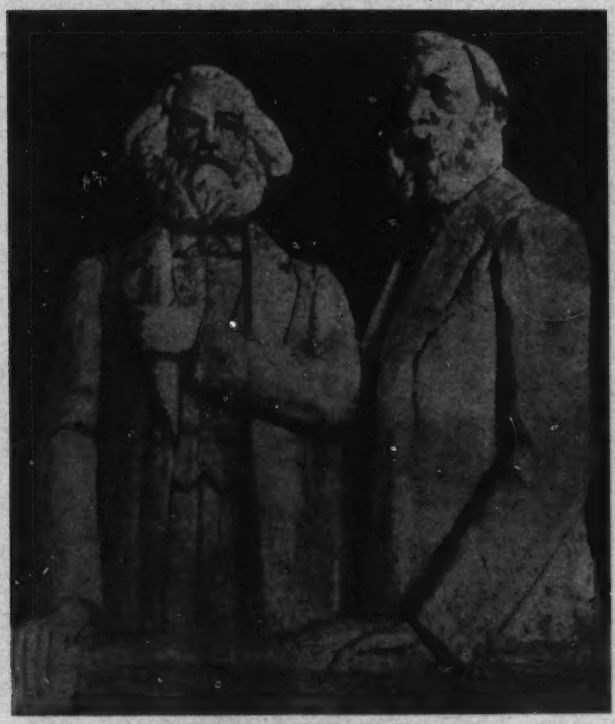
den Mund reichlich vollnehmen, wenn man anspruchsvoll zur „Auffindung und Sammlung der schöpferischen Kräfte des Proletariats auf dem Gebiet der **Wissenschaft** und der **Kunst**" — durch Gründung proletarischer Universitäten, Wissenschaftlicher Akademien und einer Enzyklopädie der Arbeit [37]) — als der „hauptsächlichste(n) praktische(n) Aufgabe" des Kulturkampfes aufruft. [38])

Auch Tretjakovs Arbeit ist ein Produkt der spezifischen Klassenwidersprüche der Übergangsgesellschaft in der Zeit der NEP. Einer der eifrigsten Helfer der Produktionspropaganda unter den Künstlern, der für den Abbau der Klassenwidersprüche zwischen laienhaften Rezipienten und professionellen Produzenten an der Kulturfront viel getan hat, konfrontiert 1927 den **universalen** Einrichtungsplan der „Klubkombinate" mit seiner **provinziellen** minderwertigen Erfüllung. Was könnten die Arbeiterklubs sein, und was sind sie heute wirklich? Tretjakovs Kritik bringt mit ihrem elitären, an bürgerlicher Kunst und Wissenschaft geschulten Qualitätsanspruch den Widerspruch zwischen den unterprivilegierten Massen und einer kulturellen Avantgarde des Proletariats, den die Kulturpolitik der Übergangsperiode nicht lösen kann, offen zum Ausdruck. „Immer war der Klub eine schlechte Universität, ein schlechtes Kino, eine schlechte Bierkneipe, ein schlechter Erholungsplatz. Immer bot er ein Produkt von niedriger Qualität an, während derselbe Arbeiter gleichzeitig ein Stadtviertel weiter, für ein paar überschüssige Groschen erstklassiges Theater, eine wirkliche Vorlesung, ein gutes Orchester und eine Flasche Bier ohne die Aufschrift ‚Alkohol ist Gift' geboten bekommen konnte. Daß die gesamte Produktion der Klubs den kränkenden Stempel ‚für die Armen' trug, war der zweite Grund, weshalb unsere Klubs bestenfalls ‚Volkstänzer' zweiter Güte aus der alten Zeit darstellten." [39])

Die notorische Unzufriedenheit und Gespaltenheit Tretjakovs gegenüber dem Erreichten ist kein Einzelfall, sondern das psychologische Stigma eines in sich widerspruchsvollen Kulturkampfes auf zwei qualitativ verschiedenen Ebenen: **gegen** den augenblicklichen Analphabetismus und **für** eine präsozialistische künftige Kultur des schöpferischen Proletariats mit eigener Kunst und Wissenschaft. Dieser Kampf für die kulturelle Emanzipation proletarischer Bedürfnisse an zwei Fronten ist nicht in einer Generallinie zu harmonisieren, ohne daß Abstriche an der einen oder der anderen Front gemacht werden. Einen solchen Abstrich an der Konzeption einer autonomen proletarischen Kultur, wie sie die Führer des Proletkult Bogdanov, Poljanskij, Pletnev vortragen, hat die „Neue Ökonomische Politik" schließlich verwirklicht. Und es gehört zu den offen ausgetragenen und zunächst auch ausgehaltenen Widersprüchen der Übergangsgesellschaft, daß der neue Ökonomismus und seine Konsequenzen auf künstlerisch-kulturellem Gebiet hart diskutiert werden. Die Maßnahmen der Partei zur globalen Industrialisierung, Elektrifizierung und zur Urbanisierung der Landwirtschaft, soweit sie zu kapitalistischen Verhältnissen zurückführen und erduldet werden muß, daß eine neu sich bildende Bourgeoisie die Avantgardefunktion der Arbeiterklasse unterminiert, provozieren zu freimütigster Kritik und schrecken die Gegner dieser Politik nicht davon ab, den Preis der Entfremdung für den ökonomischen Aufbau zu nennen: „Die R(ussische) K(ommunistische) P(artei) ist zu einer Partei der Organisationsintelligenz geworden. Die Kluft zwischen der RKP und der Arbeiterklasse vertieft sich immer mehr, und diese Tatsache läßt sich durch keinerlei Resolutionen und Beschlüsse der kommunistischen Kongresse, Konferenzen usw. bemänteln." [40])

Dieser „Aufruf der Gruppe ‚Arbeiterwahrheit' an das revolutionäre Proletariat" aus dem Jahre 1923 gibt kund, daß der entwürdigende Konkurrenzkampf um das „Fünfkopekenstück" (Abb. 4) die politischen Interessen des Proletariats [41]) wie deren historisch notwendig gewesene Oktoberrevolution [42]) verrät und daher einen „Bruch zwischen der kommunistischen Partei und der Arbeiterklasse unvermeidlich macht. [43]) Der Aufruf fordert die Umfunktionierung der jetzt bestehenden opportunistischen Gewerkschaften in „Kampforganisationen des Proletariats", die das Vertrauen der Arbeitermassen wiedergewinnen, und als wichtigster Programmpunkt ist ein „mit den gegenwärtigen Ressourcen der Industrie in Einklang stehender wirksamer Schutz der wirtschaftlichen Interessen des Proletariats, das in unerträglicher Weise ausgebeutet wird", aufgeführt. [44])

Beinahe könnte man für die Kampfzeit der NEP von einer klassenbewußten proletarischen Subkultur sprechen, die von der RKP, ihrem Volkskommissariat für Bildungswesen im besonderen sehr bald in die Defensive gedrängt und Ende 1920 nach Einordnung der Proletkultorganisation in das Volkskommissari-



2. Marx und Engels, Monumentalplastik aus Lehm, 1918

3. B. Koroljov, Denkmal für Bakunin

5. Krinski, Der mechanisierte Arbeitsmensch

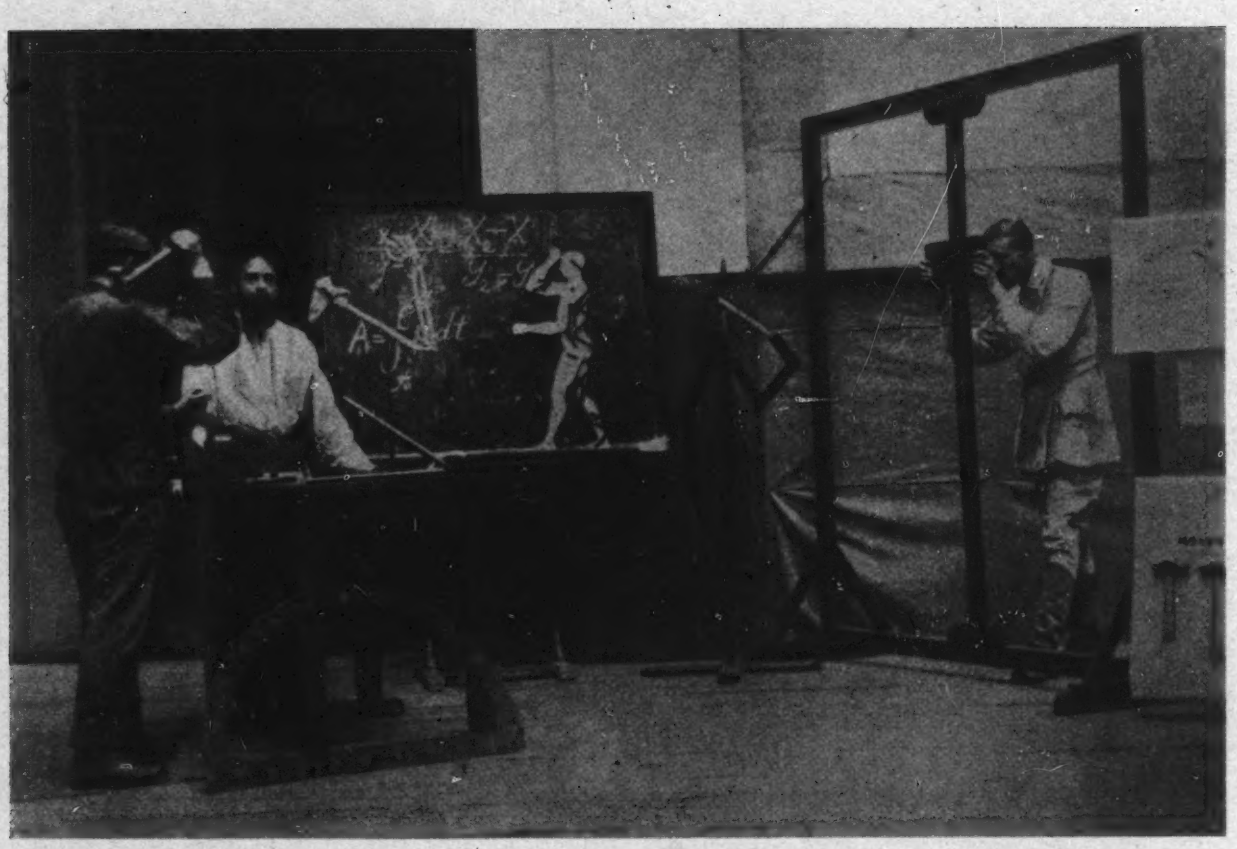
4. NEP-Wirtschaft, Karikatur

at (vgl. Lenins Verfügungen über den Proletkult als Textbeilage dieses Kataloges) [45]) ohnehin mit einer Massenbasis nicht mehr rechnen durfte. Für die jetzt ausbrechende Diskussion über den vermeintlichen Verrat an der Diktatur des Proletariats und ihres Kampfes für eine reine, mit anderen Klassen unvermischte Kultur des Proletariats wird noch einmal auf die Ideen der inzwischen liquidierten Proletkult-Organisation zurückgegriffen. Ihre zentrale Bedeutung für den Kulturkampf der Übergangsgesellschaft bis tief in die NEP-Periode hinein, als nur mehr einige Schriftsteller- und Künstlerorganisationen wie die berühmte „Linke Front der Künste" (LEF) um Majakovski kulturelle Eigenständigkeit bewahrten, ist unbestreitbar. [46]) Abschließend sollen daher einige zentrale Denkmotive der Proletkultbewegung und ihrer Ideologen referiert werden.

Der Proletkult, eine Abkürzung für Proletarische Kultur, stammt als organisierte Arbeiterbewegung noch aus der Zeit **vor** der Oktoberrevolution. Seine später vom ZK der RKP verurteilte und schließlich liquidierte Selbständigkeit hat ihre Herkunft in der revolutionären Unabhängigkeitsbewegung der Arbeiter vom Ministerium für Volksaufklärung der Kerenski-Zeit. Nach der Oktoberrevolution wurde daraus eine Selbständigkeit gegenüber dem Sowjetstaat und seinem Volkskommissariat im besonderen. Die kulturpolitischen Rivalitäten zwischen dem Volkskommissariat als dem Vertreter der offiziellen Staatskultur und der eigenständischen Proletkultorganisation, einschließlich der schillernden Figur des Volkskommissars Lunatscharski, der ähnlich wie Bucharin gegenüber dem proletkultischen Autonomieanspruch duldsamer als das ZK war [47]), können hier unberücksichtigt bleiben. Tatsache ist, daß der Proletkult eine Sammelstelle der verschiedensten geistigen Strömungen und Außenseiter in Kunst und Wissenschaft war, die zur herrschenden Staatskultur in einem entweder modifizierenden oder kontroversen Verhältnis standen. Ein Brief des ZK vermerkt mißbilligend, es „strömten in den Proletkult sozial fremde Elemente ein, kleinbürgerliche Elemente, die manchmal faktisch die Leitung des Proletkult an sich rissen. Futuristen, Dekadente, Anhänger einer dem Marxismus feindlichen idealistischen Philosophie und schließlich einfach Wirrköpfe, die aus den Reihen der bourgeoisen Publizistik und Philosophie stammen." [48])

In der Tat ist dem Proletkult aus der Vermischung mit linkskommunistischen Futuristen wie Vladimir T. Kirillov, dem – sieht man vom frühen Majakovski ab – wohl bekanntesten Bilderstürmer unter den romantischen Sozialisten der Übergangszeit [49]), das schiefe Image einer traditions- und kunstfeindlichen proletarischen Reinkultur entstanden. Dieses Image vom angeblichen „ästhetischen Nihilismus" des Proletkult zieht sich wie ein roter Faden durch die nicht gerade gewissenhafte Proletkultforschung der UdSSR und der DDR. [50]) Dabei hat Bogdanov, der bürgerliche Anhänger Machs und Hauptschuldiger, bei dem sich alle Primärideen über proletarische Kunst und Wissenschaft finden lassen, das „selbständige Schaffen" des Proletariats für die eigene Klassenkultur stets **im Verein** mit der kritischen „Annahme der Erbschaft" des Bürgertums gefordert. [51]) Er verurteilt die bloße „Zersetzung der bürgerlichen Kultur" durch die „dekadente Moderne" und den Futurismus. [52]) Er distanziert sich vom „gespreizten Intelligenten (Majakovski)", von Alexander Blok u. a. als den antibürgerlichen „Organisatoren des Lebenszerfalls" und empfiehlt die „künstlerische Technik" bei den „großen Arbeitern der Kunst, die ihren Ursprung in dem Aufschwung der jetzt ablebenden Klassen – bei den revolutionären Romantikern und bei den Klassikern aller Zeiten", etwa Puschkin, Gogol, Lerwentoff, Njekrassof, Tolstoj haben.

Es ist wahr, daß der zu Unrecht als steril und nihilistisch gerügte Proletkult keine spezielle Theorie oder Praxis der sozialistischen Kunst geliefert hat – aufgrund der objektiven Verhältnisse nicht einfach abliefern konnte, so wenig wie er auf der anderen Seite sich als Antikunst und Liquidation des bürgerlichen Erbes verstand. Sondern es ging ihm um die Organisation und während der NEP nur mehr um den Schutz eines erst bruchstückhaft vorhandenen kollektiven Selbstbewußtseins unter den befreiten proletarischen Massen, um die notwendige ideologische Voraussetzung dessen, was später einmal ohne Übertreibung **die** Kunst, **die** Wissenschaft – die „eigene, geschlossene Kultur" des Proletariats heißen würde. [54]) Meist handelte es sich allein darum, ein kollektives Gefühl der Klassensolidarität bei den einzelnen Gruppen in den Studios und Klubs herzustellen, das Bedürfnis nach Geselligkeit, Sport und Spiel zu stillen, Kurse über Arbeitergeschichte und künstlerische Techniken abzuhalten [55a]), einen selbst gewollten Lernprozeß der Arbeiter und Bauern „ganz aus eigener Kraft und mit eigenen Mitteln trotz des Hungers, der Kälte, trotz des manchmal im Rük-



6. Taylorismus in Sowjetrußland, Demonstration im Biomechanischen Laboratorium von Gastev

ken stehenden Feindes“ [55b]) während des Kriegskommunismus anzuleiten.
Obwohl auch der Proletkult anfangs staatliche Zuwendungen vom Volkskommissariat erhielt und einen internen Gedankenaustausch mit ihm pflegte, ist er doch – schon seit der Kerenski-Zeit – im Prinzip ein „Selbsthilfeprogramm“ von „Proletarierinitiativen“ gewesen, die **neben** der gewerkschaftlichen, genossenschaftlichen Arbeit wie neben der politischen des ZK operierten – wie gezeigt selbst dann, als der Proletkult seine Massenbasis verloren hatte und als zur Staatskultur rivalisierende Arbeiterbewegung nicht mehr in Frage kam. Eine bewußtseinsmäßige Aufarbeitung der stattgefundenen Revolution: die proletarische Klassenideologie mußte häufig gegen den Willen eines reaktionären Kleinbürgertums und vor allem der Sturköpfigkeit der Bauern nachgeholt werden. Was lag näher, als daß sich das in der Proletkultorganisation zusammenschließende klassenbewußte Proletariat gegenüber einer wenig klassenbewußten Majorität als kulturelle Avantgarde – wie die Partei als politische Avantgarde – verstand. Bevor man sich ein ausgereiftes Programm zur Förderung des großen spezialistischen Kunstwerks vornehmen und die proletarische Laienkunst, die Improvisationen und Basteleien auf Klub- und Studioebene als das Kunstgewerbliche und Mindere hinter sich lassen konnte, galt es zuerst einmal die ererbten Vorurteile in den Köpfen der befreiten Massen zu beseitigen. Wo sie z. B. von der naturnotwendigen Spezialisierung der Arbeit in theoretische und praktische, in schöpferisch organisierende und bloß ausführende, in Kopf- und Handarbeit immer noch überzeugt waren, muß-

ten sie vom Gegenteil, der **Möglichkeit** solche Arbeitsteilung zu überwinden, belehrt werden. Dies war das ideologische Gebot der ersten revolutionären Stunde.

Doch im gleichen Maß, wie sich die weitere Entwicklung Rußlands nach dem Kriegskommunismus zunächst von dieser Möglichkeit entfernte, wurde der proletkultische Monismus von Hand- und Kopfarbeit immer weltfremder, um sich schließlich zu einem praktisch unfruchtbaren Dogmatismus zu verselbständigen – zum Hirngespinst einer Kultur- oder Bewußtseinsrevolution, in der von den praktischen Möglichkeiten der Veränderung abstrahiert wurde. In diese späte Phase der Entfremdung des Proletkult gehört das starre Festhalten an der „Einheit von künstlerischer Idee und ihrer praktischen Realisierung nicht im Atelier des Künstlers . . ., sondern in der Produktion selbst, in der Fabrik, durch die Werkbank, die Maschine, die chemische Reaktion, durch die Hände des Arbeiterkünstlers, des Meisters und Schöpfers." [56])

Die Versöhnung von Künstler und Arbeiter, die These vom Produktionskünstler war eine des Bewußtseins und nicht der Praxis. Sie stimmte nicht mit der Realität eines kaum industrialisierten und technisch-wissenschaftlich unterentwickelten Rußland überein. Der Hauptfehler dieser These ist, daß sie die Kollektivierung der künstlerischen Arbeit zu einer allgemein menschlichen des emanzipierten Proletariats auf deren **Synthese** mit dem Bereich der sozialen Praxis, genauer der technischen und industriellen Entwicklung ihrer Produktion stützt. Diese aber war weit hinter dem theoretisierenden Elan der kulturellen Avantgarde zurück. Aus diesem Grund muß auch jede liquidatorische Einstellung des Proletkult zur Kunst als etwas vom Leben, vom Arbeits- und Produktionsprozeß qualitativ Unterschiedenes verfrüht und illusionär genannt werden.

Dennoch gibt es ein schiefes Bild vom Proletkult der Übergangsperiode, wollte man ihn pauschal auf seine Praxisfremdheit und Kunst liquidierende Funktion reduzieren. Das Beispiel Tretjakovs zeigt, welche – die Praxis der Massen fördernde – agitatorischen Mittel der „operierende" Schriftsteller gegenüber dem traditionell darstellenden in der Hand hat. Die Kunst liquidierende Produktionspropaganda war aus der Notsituation der NEP-Periode geboren, aber in der Praxis der damals bestehenden Klassenwidersprüche doch immer noch wirksamer als alles Hoffen und Warten auf „das ‚große Gemälde' des roten Epos", auf „unsere roten Homere und roten Tolstojs". [57]) Wer die Kunst liquidierende Produktionspropaganda des operierenden Schriftstellers als Kunstgewerbe disqualifizieren möchte, übersieht, daß eine praxisbezogene Ästhetik in dieser Periode eben gerade im Aufgeben desjenigen elitären Kunstanspruches bestand, der die vorhandenen Klassenwidersprüche auf kulturellem Gebiet noch verschärfen mußte. Was man aus traditioneller Perspektive als Kunst im emphatischen Sinne von ästhetischer Autonomie gegenüber dem Leben immer und prinzipiell vertreten kann, war den proletarischen Massen ganz unverständlich und jenseits aller Vorstellungen von einer kollektiven und solidarischen Klassenkultur.

Das Beispiel Bogdanovs hingegen zeigt, daß der Proletkult gleichwohl einer kritischen Distanz zum Anspruch auf eine eigenschöpferische Klassenkultur des Proletariats fähig war und – im Unterschied zu Linkskommunisten und Futuristen – sich in die Lehre der Klassiker schickte. Die von ihm inspirierte Hypothese, das Proletariat muß sich eine „neue, schönere entsprechendere Wissenschaft, Kunst schaffen" [58]) und jeder „Arbeiter, wenn er nur gewisse Befähigungen hat, soll sich in seinem Berufe schöpferisch und künstlerisch betätigen" [59]), kann im Ernst nicht unterstellen, daß dies schon wirklich, sondern allein, daß dies möglich sei. Die Ideen zur proletarischen Klassenkultur waren von Bogdanov nur zum regulativen Gebrauch für den Fortschritt der russischen und internationalen Revolution bestimmt. Dies verrät ein eher schon transzendental-philosophisches Verfahren als eine auf dem Boden des historisch-materialistischen Geschichtsverständnisses operierende Denkstrategie. Die Praxis und Praktiken des Proletkult haben sich häufig weder an das eine noch das andere gehalten. In der euphorischen Zeit des Kriegskommunismus (1918-21) wurde der Proletkult ein Sammelbecken der wirrsten praxisfernen Antizipationen. Fabrik, Werkbank, Maschine, chemische Reaktion, die technischen Produktivkräfte verflüchtigten sich zu ästhetischen Wunschträumen – zu Projektionen des technischen Fortschritts der hoch entwickelten amerikanischen Industrie (wie ihrem Taylorismus im besonderen) auf ein sozialistisches, aber industriearmes Agrarland. Die technische und ökonomische Revolution stand Rußland erst bevor, da hatte sie in den Köpfen vieler

russischer Arbeiterdichter schon Gestalt angenommen und sich mit der stattgefundenen politischen Revolution in der Phantasie vermählt. Und an diesem romantischen Maschinenkult und an der Heroisierung der Fabrikarbeit, am bekanntesten wurden die Hymnen Gastevs und Gerasimovs [60]), war Bogdanov in der Tat nicht ganz unschuldig.

In seinen philosophischen Arbeiten knüpfte er die Hoffnung auf Überwindung der kapitalistischen Spezialisierung und Arbeitsteilung vergeblich – und durchaus kontrovers zum Marxismus-Leninismus – an die fortschreitende Technisierung und Industrialisierung der Arbeit. Er meinte, „auf der Basis der maschinellen Produktion" und schon im Schoße des Kapitalismus entwickle sich „in weitem Maße ein neuer Typus der Zusammengehörigkeit, der vorher" – in früheren Stadien der sich immer vollkommener und komplizierter entwickelnden Maschinentechnik – „nur in seinen Keimen existiert hatte: die kameradschaftliche Kooperation. Ihr entsprechend entsteht eine neue Ideologie – die **kollektivistische.**" [61]) Kollektivistisch insofern, als die Maschine im Sinne eines automatisch funktionierenden, sich selbst regulierenden Mechanismus [62]) vom Typ Computer in sich die **organisierenden** und **ausführenden** Tätigkeiten der Menschen vereinigen und damit ihre Spezialisierung in Kopf- und Handarbeit überwinden werde: „Die Spezialisierung wird auf die Maschine, auf das Arbeitsinstrument übertragen; was jedoch die Unterschiede der Erfahrung und der Empfindungen der Arbeiter bei den verschiedenen Maschinen betrifft, so verschwinden diese Unterschiede immer mehr und erscheinen bei einer hochentwickelten Technik minimal". Auf diese Weise „werden die Schäden der Spezialisierung überwunden, die nun aufhört, Grenzwälle zwischen den Menschen aufzutürmen, ihren Gesichtskreis einzuengen, ihren Verkehr, ihr gegenseitiges Verständnis zu beschränken." [63])

In gleichem Maße wie die Maschine als der „eiserne Sklave" des Menschen seine mechanisch ausführende wie organisierende Arbeitsleistung mit übernimmt, sozusagen selber mit dem Kopf zu denken beginnt, entsteht den Arbeitern ein neuer eigener Freiraum, der sie kollektiviert und ihren wahren Menschheitsinteressen näherbringt. Die Konkurrenz der Arbeitsleistungen untereinander verschwindet ebenso wie die soziale Schranke zwischen Kopf- und Handarbeitern und ermöglicht eine „kameradschaftliche Zusammenfassung bei der Arbeit", eine „Gemeinschaft der Interessen gegenüber dem Kapital", die wiederum „einen Zusammenschluß des Proletariats in verschiedenen Klassenorganisationen" begünstigt, „die Schritt um Schritt, ungeachtet mancher Schwankungen, zu einer unvermeidlichen Vereinigung in einer die ganze Welt umspannenden Gemeinschaft führen" werden. [64])

Diese technokratische Vision geht naiverweise davon aus, daß ein solidarisches Klassenbewußtsein von den entwickelten Produktivkräften einfach produziert wird, während die Wirklichkeit erweist, daß es die Produktionsverhältnisse sind, welche die Produktivkräfte in ihrem Sinn ausbeuten und die Entstehung eines solidarischen Arbeiterbewußtseins jenseits des Konkurrenzprinzips verhindern. Der blinde Glaube an die emanzipatorische Kraft der fortschreitenden Produktivkräfte hat in Wirklichkeit dazu geführt, vom kapitalistischen Verwertungszusammenhang, in dem die Produktivkräfte wirken, zu abstrahieren – damit auch abzusehen von der Notwendigkeit des Klassenkampfes.

Die technokratische Form der Kulturrevolution hat im Kulturkampf des Kriegskommunismus eine erhebliche Rolle gespielt. Die Vergötterung des Maschinenbildes und des kreativ **mit,** nicht mehr **an** der Maschine arbeitenden Menschen geht auf den von Bogdanov entwickelten „neuen sozialen Typ" zurück (Abb. 5). Am Organisationsprinzip „Maschine", einem energie- und zeitsparenden wie sich selbst regulierenden Mechanismus gemessen erscheint die menschliche Arbeitskraft geradezu antiquiert und embryonal. Und der Arbeiterdichter Gastev hat daher nichts Eiligeres zu tun, als in seinem neugegründeten „Institut für wissenschaftliche Organisation der Arbeit und Mechanisierung des Menschen" die Kraft vergeudenden und zeitraubenden Abweichungen handwerklicher Arbeitsvorgänge am Vorbild des „eisernen Sklaven" zu messen, zu korrigieren und an ein höheres Leistungsniveau – durch Dressur auf den „rhythmisierten Arbeitsturnus" [65]) – zu gewöhnen (Abb. 6). Der Taylorismus wird auf dem Hintergrund der so schnell wie möglich nachzuholenden industriellen Revolution geradezu zur Zwangsvorstellung.

An diesem Beispiel führt sich die linksradikale Utopie der Versöhnung von menschlicher und maschineller Produktion ad absurdum, denn sie spielt sich auf der Basis einer ganz und gar unvollkommenen,

rückständigen Produktion auf, die den Arbeiter des Kriegskommunismus als ausführenden Sklaven primitivster mechanischer Arbeitsvorgänge gefangen hält oder ihn an den technologischen Fortschritt überhaupt noch nicht angeschlossen hat.
Die grausame, aber realistische „Neue Ökonomische Politik" Lenins macht dem Spuk ein Ende und läßt die unbelehrbaren Romantiker der Kulturrevolution des Kriegskommunismus als Resignierte und vom entstehenden Sowjetstaat Enttäuschte hinter sich zurück.

Peter Gorsen

Anmerkungen

[1]) Thesen über Proletarische Kultur, Moskau 1924. Abgedruckt in: Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, Bion Steinborn, „Proletkult, Eine Dokumentation zur proletarischen Kulturrevolution in Rußland", Ästhetik und Kommunikation 5-6, 1972, S. 128.
[2]) Alfons Paquet, „Im kommunistischen Rußland, Briefe aus Moskau", Jena 1919, S. 147. – Zu dieser Auffassung gelangt auch Nyota Thun mit ihrem Beitrag „Oktoberrevolution – Kulturrevolution – Lenin (1917-1918)" in: „Revolution und Literatur, Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur", Leipzig 1971, S. 65 wie folgt: „Objektive, zeitgebundene Übersetzungsschwierigkeiten wurden von konservativen Kräften ausgenutzt, um radikalen Neuerungen entgegenzuwirken. Am offensichtlichsten war dies wohl im großstädtischen Theaterleben. Anfangs spielten die akademischen Theater zunächst noch in althergebrachter Weise. Lediglich von Zeit zu Zeit wurden sogenannte Volksaufführungen zu herabgesetzten Preisen organisiert. Die Karten wurden dann über die Gewerkschaften verteilt. In Petrograd sprach Lunatscharski vor den Vorstellungen häufig einführende Worte. Das Repertoire aber war zunächst unverändert: ‚Der Barbier von Sevilla', ‚Der Revisor', ‚Ruslan und Ljudmila'. Die Kluft zu der sich in der Wirklichkeit vollziehenden Umstülpung aller Lebensbeziehungen und -gewohnheiten wurden immer spürbarer, damit auch das Bedürfnis nach neuen Stücken, einem neuen Aufführungsstil und vor allem nach einem neuen Publikum in **allen** Vorstellungen . . . Aber Repertoire und Inszenierungen konnten nicht ‚über Nacht' revolutioniert werden".
Erst 1923 wurde die erste Agitationstheatergruppe proletarischer Laienkünstler in Moskau gegründet, die sich bald unter dem Namen „Blaue Bluse" (die einheitliche Arbeitstracht der Spieler) zu einer erfolgreichen kulturellen Massorganisation mit 100 000 Mitgliedern entwickelte und ein Beispiel für die Beliebtheit des Proletkult bei den Massen ist.
[3]) W. I. Lenin, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1971, S. 374.
[4]) a. a. O., S. 383.
[5]) Friedrich Pollock, Die planwirtschaftlichen Versuche in der Sowjetunion 1917-1927 (Leipzig 1929), Frankfurt a. M. 1971, S. 127.
[6]) „Aufruf der Gruppe ‚Arbeiterwahrheit' an das revolutionäre Proletariat", Moskau 1923 in: „Arbeiter-Demokratie oder Parteidiktatur", hrsg. v. Frits Kool u. Erwin Oberländer, Olten und Freiburg 1967, S. 265f.
[7]) Zur Psychologie des Schiebertums der Neobourgeoisie währen der NEP siehe René Fülöp-Miller, „Geist und Gesicht des Bolschewismus, Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland", Zürich-Leipzig-Wien 1928[2], S. 339.
[8]) Über Einzelheiten s. die wirtschaftsanalytische Studie v. Pollock, a. a. O., S. 128
[9]) a. a. O., S. 130
[10]) Clara Zetkin, „Erinnerungen an Lenin", Wien-Berlin 1929. 1961, S. 19.
[11]) „Der russische Proletkult, Von einem russischen Genossen", Wien 1920. Zit. aus „Proletkult-Dokumentation", Ästhetik u. Kom. 5-6/72, S. 73.
[12]) A. W. Lunatscharski, „Lenin und die Kunst". In: W. I. Lenin, „Über Kultur und Kunst, Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden", Berlin 1960, S. 643f.
[13]) „Links! Links! Links!", Eine Chronik in Vers und Plakat (1917-1921)". Hrsg. u. komment. v. Fritz Mierau, Berlin 1970, S. 165.
[14]) Lunatscharski in Lenin, Über Kultur, a. a. O., S. 642.
[15]) Valerian Poljanskij, „Das Banner des Proletkult" 1918, Zit. aus „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom. 5-6/72, S. 85.
[16]) a. a. (A. Bogdanov, „Was ist proletarische Dichtung?", 1918), S. 84.
[17]) Lenin, Ausgew. Werke, a. a. O., Bd. VI, S. 368.
[18]) a. a. O., Bd. V, S. 739.
[19]) a. a. O., Bd. VI, S. 368.
[20]) a. a. O., Bd. V. S. 739.
[21]) a. a. O., Bd. V, S. 740.
[22]) ebd.
[23]) Auf den Analphabetismus der zu agitierenden Massen nahmen die Hersteller politischer Plakate in besonderer Weise Rücksicht, weshalb diese bald als eigener ästhetischer Typ der russischen Revolutionskunst wahrgenommen wurden. Vgl. El Lissitzky in „Links! . . .", a. a. O., S. 10. Seine Arbeitsdefinition des Agitationsplakates: „Es kommt darauf an, ob die Kunst mitschafft, oder nur ‚spiegelt'. Wenn das letztere, so ist es eine Spielerei". S. Sopie Lissitzky-Küppers, „El Lissitzky", Dresden 1967, S. 63.
[24]) Max Hodann, „Sowjetunion, Gestern - Heute - Morgen" Berlin 1931, S. 33. Die Statistik ist wie folgt spezifiziert:

	in Städten		auf dem Lande	
	Männer	Frauen	Männer	Frauen
im Leningrad-karelischen Rayon	80,67	70,20	59,40	38,07
im Zentralwirtschaftsrayon	71,96	58,30	50,27	21,18
im Bergbaugebiet der Ukraine (Donbass)	73,01	52,47	60,23	35,03
in Grusien	68,57	59,37	35,21	22,44
in Burjato-Mongolien	72,91	54,65	39,25	13,21
aber etwa in der Jakutischen autonomen Republik	58,33	42,21	12,52	3,76
in Tadshikistan	27,94	5,52	2,13	0,05

In den letzten Ziffern kommt die noch geringe Beteiligung der bisher mohammedanischen Frau am Kulturleben zum Ausdruck (Statist. Sspraw. 1928, S. 858, grámotnostj nasjelénija SSSR). Bei der Auszählung nach Volksstämmen zeigt sich der Unterschied und damit die Unbrauchbarkeit der Durchschnittsziffern noch eindrucksvoller. Es waren schreib- und lesekundig (Sspraw. S. 860) von den:

	Männer v. H.	Frauen v. H.	zusammen v. H.
Letten	78,1	70,1	74,5
Juden	75,8	69,2	72,3
Deutschen	61,2	59,2	60,2
Russen	57,6	33,9	45,1
Ukrainern	55,7	27,7	41,3
aber etwa von den			
Türken	13,3	2,3	8,1
Kasaken	12,5	1,1	7,1
Usbeken	6,3	1,0	3,8

Ssamojeden	4,5	1,3	3,0
Tadshiken	4,0	0,4	2,3
Tschuktschen	1,2	0,2	0,7

[25]) Lenin, Ausgew. Werke, a. a. O., Bd. VI, S. 368.
[26]) a. a. O., S. 367.
[27]) Valerian Pietnev, „Über den Professionalismus", 1919, Zit. aus „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom. 5-6/72, S. 90.
[28]) Zur Frage der Bestimmung der „emanzipatorischen Bedürfnisse" in den Massen und der Differenzpunkte zwischen Lenin und dem Proletkult vgl. die Diskussionen und Kontroversen über die Thesen von Eberhard Knödler-Bunte „zur politischen Einschätzung des Proletkult" in Äst. u. Kom. a. a. O., S. 64-71. Sie gehen zurück auf eine AG über „materialistische Ästhetik am Institut für Ästhetik und Kommunikation in Frankfurt. Knödler-Bunte hat an der Kontinuität unserer Proletkult-Diskussion wie an der schwierigen Beschaffung von Dokumenten wesentlichen Anteil. Ihm ist daher der vorliegende Text gewidmet.
[29]a) Lenin, Über Kultur, a. a. O., S. 647f.
„Lenin über den Film, Dokumente und Materialien" hrsg. von Günther Dahlke und Lilli Kaufmann, München 1971.
[29]b) Sergej Tretjakov, Über ‚Klubkombinat', 1927, in Novyj LEF, Nr. 2. Unveröffent. Übersetzung v. Karla Hielscher.
[29]c) Vgl. Sergej Tretjakov, „Die Arbeit des Schriftstellers, Aufsätze, Reportagen, Portraits", hrsg. v. Heiner Boehncke, Reinbek 1972, S. 189f.
[30]) Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent" (1934). In: Benjamin, „Versuche über Brecht", Frankfurt a. M. 1966, S. 110.
[31]) a. a. O., S. 99.
[32]) „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom. a. a. O., S. 88-91.
[33]) a. a. O., S. 91.
[34]) Lenin, Ausgew. Werke, a. a. O., Bd. VI, S. 367.
[35]) Pietnev, „An der ideologischen Front" (1922). Zit. aus „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom. a. a. O., S. 119.
[36]) ebd.
[37]) a. a. O., S. 37 (betr. Polianskij a. a. O.).
[38]) a. a. O., S. 113 (betr. Pietnev, An der ideol. Front, a. a. O.).
[39]) Tretjakov, Klubkombinat, a. a. O.
[40]) „Aufruf der Gruppe Arbeiterwahrheit . . .", a. a. O., S. 267.
[41]) a. a. O., S. 270.
[42]) a. a. O., S. 264.
[43]) a. a. O., S. 267.
[44]) a. a. O., S. 270.
[45]) Die Auseinandersetzungen Lenins u. des ZK dokumentieren die Resolutionsentwürfe über proletarische Kultur seitens Lenin in Lenin, Über Kultur, a. a. O., S. 372-375. Abgedruckt im Dokumentationsteil dieses Kataloges. — Vgl. auch Vyacheslav Polonsky, „Lenin's view of art and culture" in: Max Eastmann, Artists in uniform, New York 1934, S. 217-252. Sheila Fitzpatrick, „The commissariat of enlightenment, Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky", Camebridge 1970, S. 89-109. Klaus-Dieter Seemann, „Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Rußland 1917-22". In: Jahrb. f. Geschichte Osteuropas, Bd. 9, Jg. 1961, H. 2, Sept. 61, S. 179-222. D. Geyer, „Arbeiterbewegung und ‚Kulturrevolution' in Rußland". In: Vierteljahreshefte f. Zeitgeschichte Jg. 1962, Nr. 1, S. 43-55. Dietrich Grille, „Lenins Rivale, Bogdanov und seine Philosophie", Köln 1966, S. 177-189.
[46]) Zur Geschichte der Proletkultbewegung vgl. Seemann, a. a. O. Ebenso Gernot Erler u. Claus D. Kernig, „Kultur, Kulturrevolution, Kunstsoziologie". In „Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft, eine vergleichende Enzyklopädie" hrsg. C. D. Kernig Bd. III, Freiburg-Basel-Wien 1969, S. 1148-1183. Karl Eimermacher, „Literaturpolitik in der UdSSR (1917-1968)" Bd. I, a.a.O., S. 91-118.
[47]) Lenin, Über Kultur, a. a. O., S. 375, 645f.
[48]) „Proletkult-Dokumentation", Ästhet. u. Kom. a. a. O., S. 109.
[49]) Vgl. sein Gedicht „Wir", dessen entscheidende Zeilen lauten:
Ein leidenschaftlicher stürmischer Rausch hält uns gefangen,
Auch wenn man uns zuruft: ‚Ihr seid die Henker des Schönen!'
Verbrennen wir Raffael im Namen unseres Morgen,
Zerstören Museen und zertreten die Blüten der Kunst.
Wir haben uns der Schwere drückender Erbschaft entledigt
Und blutleere Weisheit als Chimären verworfen.
Im hellen Reich der Zukunft werden die Mädchen
Schöner sein als die Venus von Milo.
Zit. aus Richard Lorenz (Hg.), „Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921)", München 1969, S. 78.
Ähnlich Majakowski in „Tagesbefehl Nr. 2 an die Kunstarmee" (1921)
ich habe den Nippsachen Adieu gesagt,
mich hinein ins ‚Rosta'-Milieu gewagt.
ich sage euch, —
bevor man euch mit Gewehrkolben jagt:
‚laßt es sein!'
Macht Schluß!
Vergeßt!
Pfeift drauf!
Keine Reime
noch Arien,
keine rosa Rosarien
noch sonstigen Ramsch
aus den Kunst-Arsenalen!
Zit. aus Majakowski, Werke, 1. Bd., Berlin-Frankfurt 1970, S. 55.
[50]) Vgl. A. Masajew, „Die ‚Produktionskunst' des Proletkult". In: Kunst u. Literatur, 15. Jg. (Berlin 1967), H. 2, S. 211, 214, 216. F. J. Matyzin, „Der Kampf W. I. Lenins gegen die vulgären Auffassungen des Proletkult von der Kunst". In: Kunst u. Lit. (1953), H. 1, S. 94. L. F. Denissowa, „W. I. Lenin und der Proletkult". In: Kunst u. Lit., 12. Jahrg. (1964), H. 8, S. 774ff. — Kündigt sich neuerdings eine differenziertere Einschätzung des Proletkult u. des sowjet. Futurismus an? Vgl. „Revolution und Literatur", a. a. O.
[51]) Aleksandr Aleksandrovic Bogdanov, „Die Kunst und das Proletariat", Leipzig-Wolgast 1919, S. 37.
[52]) a. a. O., S. 80.
[53]) ebd.
[54]) Bogdanov, „Die Entwicklungsformen der Gesellschaft und die Wissenschaft". Zit. aus „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom. a. a. O., S. 103. Bogdanov: „Die künstlerische Selbsterkenntnis der Arbeiterklasse muß rein und klar von fremdem Zusatz sein! Das ist die erste Sorge unserer Kritik." Sie muß die Vermischung vermeiden mit der Bauern- bzw. Volkskunst (Die Kunst u. das Prol., a. a. O., S. 64f), mit dem unschöpferischen Soldatentum, welches das Handwerk der Zerstörung betreibt, dem „Konsumkommunismus" der Armee, die hauptsächlich aus Bauern besteht (69f) und nicht zuletzt mit der Intelligenz, die ihren Ursprung in der bürgerlichen Kultur hat (71).
[55]a) Vgl. Seemann, a. a. O., S. 200f.
[55]b) „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom. a. a. O., S. 75.
[56]) Pietnev, „Der gegenwärtige Moment und die Aufgaben des Proletkult". In: Gorn, Nr. 1(6), 1922, S. 66. Zit. aus Masajew, a. a. O., S. 197-216. Vgl. „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom., a. a. O., S. 74.
[57]) Tretjakov, „Der neue Lev Tolstoj" (1927). In: Ästh. u. Kom. 4/71, S. 90.
[58]) „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom., 5-6/72, S. 73.
[59]) a. a. O., S. 74.
[60]) Abgedruckt in Lorenz (Hg.), a. a. O.
[61]) „Proletkult-Dokumentation", Ästh. u. Kom., a. a. O., S. 108.
[62]) a. a. O., S. 95.
[63]) a. a. O., S. 96.
[64]) ebd.
[65]) Fülöp-Miller, a. a. O., S. 284.

Realistische Malerei in der UdSSR, 1917-32
Entstehung und Funktion

Eine Ausstellung des russischen Konstruktivismus, im weiteren Sinne des Begriffs, ist – zumal unter musealen Rezeptionsformen – leicht Mißverständnissen ausgesetzt, da die Ausstellungsobjekte in einem Interpretationszusammenhang stehen, der ihrem eigenen Anspruch nicht gerecht wird. Werden die ästhetischen Produkte abgelöst von den spezifischen Bedingungen betrachtet, aus denen sie hervorgegangen sind und auf die sie sich aktiv formierend beziehen – wobei dieser Bezugsrahmen ihnen erst ihren Sinn verleiht – so geraten sie unversehens zu erschlichener Legitimation manipulativer Verblendungskünste. Lissitzkys Typographie verkommt zum Effekt im Werbeplakat. Die Fotomontage, ihr Realismus im Detail und dessen Verfremdung in der Komposition zur Analyse der Gesellschaft mit optischen Mitteln, gleitet ab zur intellektuellen Spielerei. Die Massenveranstaltungen, in denen das Proletariat seine Revolution noch einmal nachvollzog und darin seine politische Indentität stärkte und die eigenen Bedürfnisse nach Selbstausdruck und solidarischer Kommunikation formulieren lernte, werden als Happening im Vakuum ästhetischer Selbstbespiegelung inszeniert, fern ab von politisch bewußter Artikulation, ohne Teilnahme geschweige Eigeninitiative der Massen. Die „Politisierung der Kunst" in der russischen Revolution wird zur „Ästhetisierung der Politik" und Gesellschaft pervertiert. Was ehemals politisch aufklärerisch gemeint war, kann von einer entpolitisierten Öffentlichkeit als eigene Tradition ausgegeben und bruchlos dem Manipulationsinstrumentarium der Kulturindustrie eingefügt werden.

Dieser unangemessenen Rezeption kann nur entgangen werden durch Bezugnahme auf das Wirkungsfeld, in dem der „Konstruktivismus" seinen eigenen Prinzipien nach sich entfaltet: die Einflußnahme auf Aufklärung, Agitation und Gestaltung der neuen Umwelt im Sinne der Revolution. Die Reaktion der Kunst auf die Revolution als Ganzes vollzog sich in den vielfältigsten Formen und brachte eine Differenzierung und Zersplitterung in Gruppen mit sich, von denen die „Konstruktivisten" nur eine waren. Da die russische Revolution aber nicht als einmaliger kurzfristiger Akt angesehen werden kann, sondern als langwieriger Prozeß, in dem die objektive Notwendigkeit der ökonomischen Gesetze und die Politik des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft in ständigem Kampf miteinander liegen, müssen die verschiedenen Phasen der Revolution unterschieden werden. Die Darstellung der Entwicklung der Kunst in dieser Zeit hat den Anspruch der verschiedenen Gruppierungen: den Anforderungen der revolutionären Gesellschaft zu dienen, daraufhin zu untersuchen, inwieweit die Bedürfnisse in den verschiedenen Phasen der Revolution sich ändern, und die künstlerischen Gruppierungen mit diesen Veränderungen Schritt halten und ihre adäquate künstlerische Praxis sind.

Dem ohnmächtigen Amoklauf der Futuristen gab erst die Oktober-Revolution einen konstruktiven Sinn. „Anerkennen oder Nichtanerkennen? Eine solche Frage gab es für mich (und für andere Moskauer Futuristen) gar nicht. Das war meine Revolution". (Majakowski)

„Den sozialen Ereignissen von 1917 ging die Kunst voraus, indem sie 1914 ‚Material, Masse und Konstruktion' als ihre Grundlage erkannte", behauptete Tatlin 1921 rückblickend. Die esoterische ‚Revolution' der ästhetischen Mittel wird von der Intelligenz mit der realgeschichtlichen Bewegung der proletarischen Revolution verwechselt.

Malewitsch malte „Weißes Rechteck auf weißem Grund", Rodschenko „Schwarz auf Schwarz". Verblieben Malewitsch und seine Anhänger auch nach der Revolution auf dem Standpunkt der abstrakten Negation der Wirklichkeit, so wollten Rodschenko und die Mehrzahl der Futuristen und Konstruktivisten durch die Gestaltung ‚nützlicher Gegenstände' konkret in den gesellschaftlichen Prozeß eingreifen. In den Künstlerwerkstätten (WCHUTEMAS, SVOMAS) entwickelten sie die ‚Produktionskunst'. Die ‚Gesetze der Kunst' wurden auf das Gebiet der Formgestaltung übertragen, das Bild wurde als ‚technischer Gegenstand' konstruiert.

Die Devise war: „Die ästhetischsten Formen sind die ökonomischsten", nur das nicht völlig Durchorganisierte, d. h. das Unästhetische, bedarf der schmükkenden Dekoration.

Wie die Gegenstände organisiert die ‚Produktionskunst' auch die Psyche der Menschen und zwar zum solidarischen Klassenbewußtsein im Rahmen und durch den kollektiven Produktionsprozeß.

„. . .
In meinen Adern rinnt neues eisernes Blut.
Ich wuchs empor.
Mir selbst wachsen eiserne Arme und Schultern.
Ich verschmolz mit dem eisernen Bau . . .
‚Wir werden siegen' [1])

Der Verfasser, A. K. Gastev, ein bedeutender proletarischer Dichter, durchlief die typische Entwicklung vieler ‚Proletkultdichter'; vom Pathos idealisierter Arbeit, die die Revolution als „dramatische Handlung" begriff, „die Grenzen des Universums" erweiternd, zur Anlehnung an die prosaischere ‚Produktionskunst' – Bewegung. Gastev gründete 1920 konsequenterweise das ‚Zentrale Arbeitsinstitut' zur Erforschung der ökonomischsten Organisierung der menschlichen Bewegungsabläufe, insbesondere im Produktionsprozeß.

Der engere Kreis der ‚Produktionskünstler', wie Tatlin zum Beispiel, entstammte der künstlerischen Intelligenz. Laut Trotzki stießen sie sich vom Bürgertum „ab und zu zwecks Bildung neuer Schulen ab", und kehrten zu ihm „unweigerlich wieder zurück". Für das Proletariat und seine Künstler „war die Revolution dagegen die Verkörperung einer gewohnten und innerlich verarbeiteten Tradition". „Nicht das ist schlimm, daß der Futurismus die geheiligten Traditionen . . . negiert – im Gegenteil – sondern, daß er sich selbst nicht in der revolutionären Tradition fühlt. Wir sind in die Revolution hineingegangen, er aber stürzt in sie hinein", [2]) „Sturmvögeln" (Gorki) gleich, die sich den Bedürfnissen der Revolution anpaßten. Gastev dagegen verkörperte in seinem Werdegang das Bewußtsein der proletarischen Klasse, mit deren Revolution er gewachsen ist vom literarischen Künder der ‚heroischen Arbeit' zum Leiter des Arbeitsinstituts.

Sein radikaler Wandel war, wie auch das Entstehen der ‚Produktionskunst' (seit 1922), Ausdruck des Übergangs von der „heroischen Periode der großen

russischen Revolution" (‚Kriegskommunismus' 1918-21) zum Alltag der ‚Neuen Ökonomischen Politik' (NEP 1921-28). Hungersnot und ein Bevölkerungsschwund von 10 Millionen waren die Folge der ausländischen Interventionen und des Bürgerkrieges, durch die Fabriken und Transportwesen lahmgelegt wurden und 75 % der lebenswichtigen Versorgungsgüter verlorengingen. Durch das Ausbleiben der Revolution im Westen wirtschaftlich und politisch isoliert und auf die Hilfe der konservativen Bauern (90 %) angewiesen, mußte der revolutionäre Elan gedämpft, der geplante Sprung in den Sozialismus durch die ‚Politik des Rechenschiebers' in der NEP ersetzt werden.

„Unter dem Gesichtspunkt der Kultur ist die NEP die Umschmelzung des elementaren Pathos der ersten Revolutionsjahre in eine trainierte Arbeitsanstrengung, die nicht den Höhenflug des Gefühls, sondern Organisation und Selbstbeherrschung erfordert: Ein ‚Buchhalterpathos', ‚Amerikanisierung' der Persönlichkeit parallel zur Elektrifizierung der Industrie. Neben einem Wissenschaftler muß der Kunstproduzent zu einem Ingenieur der Psyche werden, einem Psychokonstrukteur." [3])

Diese Auffassung der Kunst als Organisationsmittel der physischen und psychischen Wirklichkeit des Menschen beruht auf der Organisationstheorie Bogdanows. Durch die organisierende Tätigkeit verändert der Mensch sich und die Welt. Erst die Revolution aber schafft durch die Aufhebung der Klassengegensätze die politisch-ökonomischen Voraussetzungen der freiheitlichen Zusammenarbeit auf der Basis einer erst dann möglichen harmonischen und kollektiven Erfahrungswelt. Die Anarchie in der kapitalistischen Produktion und Distributionssphäre kann nur überwunden werden durch die an den Bedürfnissen des bewußt gestalteten Produktionsverlaufs ausgerichtete Organisation des Arbeitskollektivs in der Fabrik. Das Kollektiv wird zur Keimzelle der neuen sozialistischen Gesellschaft, weil es allein diese erbaut und sich dabei als die solidarische Kommune konstituiert und als solche empfindet. Nach W. Pletnjov ist die Psychologie des Proletariats endgültig und unabänderlich herausgebildet durch die industriellen Produktionsformen. Im Kopf des Arbeiters, ist „alles klar und mathematisch genau". Die erste Konsequenz daraus war die Forderung der ‚Proletkultisten': „Das künstlerische Schaffen ist im Grunde ein vorwiegend unterbewußter Prozeß, der erst bei seinem Erscheinen vom Bewußtsein kontrolliert wird; das Unterbewußtsein aber hat seine Grundlage im sozialen Sein und deshalb kann es beim Intellektuellen niemals proletarisch sein." [4])

Aus drei „voneinander unabhängigen Wegen zur Herrschaft des Proletariats" (technische Organisation der äußeren Welt, soziale Organisation des Arbeitsprozesses, Organisation der Erfahrung in Wissenschaft und Kunst) leitet sich der Autonomieanspruch der Proletkultorganisationen gegenüber der Partei ab.

Die dritte Konsequenz aus Bogdanovs Organisationstheorie ist für die Kunst das Ersetzen des Prinzips der Widerspiegelung durch das Prinzip der Organisation, des künstlerischen Bildes durch die „Organisationsstruktur" des Kunstwerks. Während die Produktionskünstler ‚der abbildenden Kunst' vorwarfen, sie ‚ergänzten' illusionär mit ihren Werken die noch unfertige sozialistische Gesellschaft und lenkten dadurch vom revolutionären Aufbau ab, beschuldigten die Maler und Bildhauer ihrerseits die ‚Produktionskünstler' die Funktion der Kunst auf eine ‚Gestaltung von Dingen' zu reduzieren, die entweder zum pseudowissenschaftlichen ‚Abstraktionismus' oder – bei der Gleichsetzung von Kunst und rein technischer Organisation der physischen und psychischen Lebensbereiche – zur Verneinung der Erkenntnisfunktion und Ideologievermittlung von Kunst führen würde. Die Kunst als optimale ökonomische Konstruktion von Gebrauchsgegenständen, die Dichtung als das Herstellen von Wörtern und Syntax einer neuen kollektiven Alltagssprache, das Theater als Organisationsinstrument der Körperbewegung (Biomechanik) und als psychotechnische Formung der Erfahrungsbildung leiten ihre Prinzipien aus der „streng utilitären, ‚taylorisierten' Lebensgestaltung" ab, [5]) und werden dadurch mit dieser identisch. Die gesellschaftlichen Verkehrsformen: ‚Genossensolidarität' und ‚Kollektivgeist' werden wiederum durch die industriellen Produktionsformen geprägt und fallen mit ihnen ineins. „Die ganze Gesellschaft wird zu einem Bureau oder einer Fabrik." [6])

Um so notwendiger war die ständige Kontrolle der Übereinstimmung von Taktik und Strategie. In der Kunst mußte sich diese Reflexion niederschlagen in ihrer Veranschaulichung durch die abbildenden Medien wie Grafik, Plakat, Malerei, Fotomontage und Film. Diese didaktisch-modellhafte Veranschau-

lichung durch die vom unmittelbaren Leben abstrahierende und zugleich Impulse auslösende Distanzierung kann die „Produktionskunst, weil sie Erkenntnisfunktionen der Kunst aufgibt, nicht leisten."

Nachdem zum erstenmal seit der Revolution im Februar 1922 mit der 47. Ausstellung der ‚Wanderer' (volksverbundene Künstlervereinigung realistischer Maler seit 1870) die Realisten an die Öffentlichkeit traten, konstituierte sich im Mai desselben Jahres die „Assoziation der Künstler des revolutionären Rußlands" (ACHRR). Sie sah es als ihre Aufgabe an, „künstlerisch-dokumentarisch den großen Augenblick der Geschichte in seinem revolutionären Elan" festzuhalten. „Wir werden den heutigen Tag darstellen, das Leben der Roten Armee, das Leben der Arbeiter, der Bauern, der Revolutionäre und Helden der Arbeit". „Wir wollen ein wirkliches Bild von den Geschehnissen geben, keine abstrakten Konstruktionen". In einem Rundbrief vom 1. Mai 1924 entwickelt die ACHRR weitere programmatische Vorstellungen. Gegen die ‚Abstrakten und die Produktionskünstler' betonen sie, daß das Wesentliche, die Form organisierende (!) Moment das Sujet ist" [7]). Es bedürfe eines „neuen Stils, der die Gefühle und Gedanken organisiert (!), der in unserer kurzen Deklaration als Stil des Heroischen Realismus bezeichnet wurde." [7])

Dieses Programm erklärt das Interesse der Partei und der Gewerkschaften, im Rahmen ihrer Kulturpolitik die Realisten zu unterstützen. Führende Mitglieder der Partei, wie Lenin, Trotzki und Lunatscharski (dieser seit 1922) wandten sich gegen den „philosophischen Idealismus" Bogdanovs und den „Utopismus" der Produktionskünstler. Lebedev-Poljanski, langjähriger Vorsitzender des Proletkult, forderte: der Proletkult müsse „frei sein von jenen kleinbürgerlichen Elementen – Handwerkern, Angestellten und Freiberuflichen . . .". Das Bündnis mit den Bauern wurde ebenfalls einhellig abgelehnt. „Die Studios des Proletkult, auch in den kleineren Städten, widmeten sich ausschließlich der Bildungsarbeit unter den ‚Werktätigen'". [8])

Pletnjov, ein anderer Führer der Proletkult-Theoretiker, behauptete, daß die proletarische Kultur unter den Bedingungen „eines primitiven, unkultivierten, halb analphabetischen, bettelarmen Landes" aufgebaut werden können und müsse. „Jawohl, in ihm. Gerade in ihm." [9])

Trotzki schreibt gegen Proletkult und Produktionskult gewandt: „Die Versuche, einen Stil deduktiv aus der Natur des Proletariats, aus seinem Kollektivismus, seiner Aktivität . . . usw. abzuleiten, sind reinster Idealismus. Ob gut, ob schlecht, aber die ‚Staffeleikunst' wird noch viele Jahre lang ein Mittel der künstlerischen und gesellschaftlichen Erziehung der Massen bleiben und ihrem ästhetischen Genuß dienen." [10])

Wie Trotzki betrachtete „Lenin die künstlerische Selbstbetätigung des Proletariats als nützliches, erzieherisches Mittel, nicht aber als Kunst: als Hilfe bei der Beseitigung des Analphabetismus, bei der Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus, bei der Beseitigung alter Vorstellungen und Gewohnheiten."[11]) Der Widerspruch der Oktoberrevolution, eine proletarische Revolution zu sein ohne eine umfassende Industrialisierung des Landes und ohne dementsprechend starkes Proletariat (1921 – 2,1-2 Mill. Industriearbeiter bei einer Gesamtbevölkerung von 140 Mill., davon 90% Bauern), beides nach Marx Voraussetzungen für eine sozialistische Revolution, die zur klassenlosen Gesellschaft führen soll, konnten nur überwunden werden durch eine konsequente Kulturrevolution im Sinne einer allgemeinen Zivilisierung als Bedingung der Industrialisierung des Landes. Deshalb standen für Lenin die Alphabetisierung (1920 ca. 2/3 Analphabeten), Hygiene, der Kampf gegen Mystizismus etc. im Vordergrund. Für die Kunst bedeutet dieses Programm der massenhaften Aufklärung: „Die proletarische Kultur fällt nicht vom Himmel, sie ist nicht eine Erfindung von Leuten, die sich als Fachleute für proletarische Kultur bezeichnen . . . Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft erarbeitet hat." [12]) Diese Aufgabe führte auch zur organisatorischen Eingliederung der auf institutionelle Autonomie und geistige Führerschaft bedachten Proletkulte in das „Volkskommissariat für Bildungswesen" (1922) Die Funktion der Künste sah Lenin unter anderem darin, die Ereignisse und Fakten der revolutionären Wirklichkeit festzuhalten und den Massen zu veranschaulichen. „Die Produktion neuer Filme, die von den kommunistischen Ideen durchdrungen sind und die sowjetische Wirklichkeit widerspiegeln muß man mit der Filmchronik beginnen." [13]) Bei der Aufklärung der Provinz wurden auch Agitationszüge und

-dampfer zur praktischen Information und Vermittlung der revolutionären Ereignisse eingesetzt.

Als solche ‚Chronisten' des „Leben(s) und des Alltag(s) der Arbeiter' (Dritte Ausstellung d. ACHRR, 17. 9. 1922) begreifen sich auch die Künstler der ACHRR. „Wir gingen mit unseren Skizzenblöcken und Bleistiften ins Werk". „Wir alle waren durchdrungen von der Gewißheit, daß es uns gelingen wird, die Revolution und den Alltag darzustellen – nicht umsonst hatten wir sie doch so begierig studiert, der eine in der Partei, der andere in der Gewerkschaft oder in der Roten Armee . . ." [14])

Diese Darstellung des Arbeitsalltags, die ein Abrücken vom Heroismus, dem ein abstrakt-utopischer Arbeitsbegriff in der Zeit des Kriegskommunismus zugrunde lag, bedeutete, muß im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Wirtschaft in der ‚Neuen Ökonomischen Politik' gesehen werden. Dabei war man auf die Mithilfe der bürgerlichen Experten in allen Bereichen und auf die Bauern als einzige Devisenbringer angewiesen, was die Gefahr restaurativer und konterrevolutionärer Tendenzen nicht ausschloß. Für diesen neuen Typus des loyalen Sympathisanten prägte Trotzki 1923 die Sammelbezeichnung ‚Mitläufer'. „Die Künstler unter ihnen sind alle mehr oder weniger geneigt, über den Kopf des Arbeiters hinweg hoffnungsvoll auf den Muschik (Kleinbauer) zu blicken." [15]) Eine solche Tendenz macht sich auch in der ACHRR bemerkbar. Selbst die ‚Pravda' und das Organ des ‚Volkskommissariats für Bildungswesen' üben eindeutige Kritik an diesen restaurativen Erscheinungen. Lunatscharski wendet sich 1926 gegen den „Sujet-Realismus der ACHRR" und polemisiert gegen ihre „Auffassung vom Gemälde als einer Art Panorama . . ., als von einem Stück mit Figuren belebter Natur, die im Sinne eines Farbfotos oder einer gut arrangierten Theaterszene genommen ist." [16]) Beispielhaft zeigt sich das Genrehafte, das in der Periode der NEP sich herausbildet, in J. A. Kazmans „Spitzenklöpplerinnen von Kaljasin" (1928, Moskau), das „bekannteste Werk" eines der führenden Leute der ACHRR.

In Opposition zur vornehmlich patriarchalisch-provinziell orientierten ACHRR stand die ebenso einflußreiche „Vereinigung der Staffeleimaler" (OST), die 1925 gegründet wurde. In ihrem Programm treten sie für eine urbanistische Kunst mit „modernen Ausdrucksformen" ein. In ihrem Statut fordern Sie: a) „Verzicht auf Abstraktheit und Peredwishnikitum (traditionelle ‚Wanderer' siehe ACHRR Tendenz) im Sujet, b) Verzicht auf das Skizzenhafte als Erscheinung getarnten Dilettantismus, die revolutionäre Modernität und Klarheit in der Wahl des Sujets." [17]) Zu den bedeutendsten Vertretern der OST gehört Alexander Dejneka. Konstruktiver Bildaufbau und rationaler Inhalt seiner frühen Bilder aus der Arbeitswelt entsprechen der Thematik der planwirtschaftlichen Industrialisierung. Unser Beispiel aus der 1925 entstandenen Reihe von Gemälden zum Kohlebergbau zeichnet sich durch Verzicht aufs Detail, plakathafte Flächenhaftigkeit und scharfe Kontur aus, Stilmittel, die agitatorische Wirkung haben.

Stärker noch als die ‚OST' setzt sich die ‚Izobrigada' von der ACHRR ab. In ihrem Programm heißt es: „Eine Resolution mit rosarotem, liberalem, kleinbürgerlichem Inhalt, oberflächliche, protokollhafte Widerspiegelung der Erscheinungen der Gegenwart, passive Anpassung, schleichender Empirismus, Fehlen eines kämpferischen Klasseninhaltes, das kennzeichnet die rechte Hauptgefahr, die die alte ACHRR bis heute darstellt." [18]) Aus Protest gegen den „ästhetisierenden Formalismus" aus der OST ausgetreten, verlangte die ‚Izobrigada' „die ständige Mitarbeit jedes Mitglieds unserer Vereinigung in der Agitpropbrigade des Industriebetriebs", mit der sie sich programmatisch gegen die sporadischen Werkbesuche der ACHRR und OST absetzten.

Im Verlauf der NEP bestimmt der Anspruch der Nachfolgeorganisationen des Proletkult (‚Oktjabr, ‚Vapp' = Allrussische Assoziation der proletarischen Schriftsteller, seit 1928 RAPP) auf die Monopolstellung beim Aufbau einer proletarischen Klassenkultur immer mehr die Auseinandersetzung zwischen den zahlreichen künstlerischen und literarischen Gruppen. Die Partei sah sich genötigt am 18. 6. 1925 noch einmal, nach einem Beschluß der Presseabteilung des ZK im Mai 1924, eine Resolution „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der schöngeistigen Literatur" zu erlassen, wo sie sich eindeutig für den „freien Wettbewerb der verschiedenen Gruppen und Strömungen" aussprach. „Die Literatur im ganzen leitend, kann die Partei keine Fraktion der Literatur unterstützen (sofern diese Fraktion nach unterschiedlichen Meinungen über Stil und Form qualifiziert wird)." Jedoch „muß die Eroberung der führenden Positionen auf dem Gebiet der schöngeistigen Literatur . . . früher oder später eine Tatsache (für das Proletariat) werden." [19])

Mit Beginn des ersten Fünfjahresplanes 1928-1932, in dem die Kollektivierung der Landwirtschaft, die ‚Dekulakisierung', die forcierte Industrialisierung durchgeführt wurde, verschärfte sich der Klassenkampf. Es wurde „zu einer wichtigen Aufgabe, eine Klärung der Positionen herbeizuführen und alle der Revolution nahestehenden schöpferischen Kräfte in einer Organisation zu sammeln. Diese Aufgabe versuchte die ‚ACHR' (Internationale ACHR seit 1928) zu lösen, indem sie eine Föderation der „Verbündeten" und „Mitläufer" sein wollte. Dagegen schlossen sich die proletarischen Künstler aus der ACHR, OMACHR (Jugendorganisation der ACHR) und der OCHS (Autodidakten) 1931 zur RAPCH (Russische Assoziation proletarischer Künstler) zusammen, eine Parallel-Vereinigung der RAPP. Die RAPP nützte den Spielraum, den die Partei in ihrer Resolution von 1925 den verschiedenen Gruppierungen einräumte, um durch Hetzkampagnen gegen die ‚linke Opposition' (Agitprop und Tatsachenliteratur der LEF und Litfront) und die ‚Mitläufer, sich zum Gralshüter einer ‚rein' proletarischen Kunst selbst zu ernennen. Darunter verstand sie die psychologisierende Darstellung der neuen ‚Helden', in denen sich die ‚Kompliziertheit' und die Entwicklungstendenzen der Wirklichkeit ausdrücken sollten, um über die „Identifikation" und „Einfühlung" seitens des Lesers und Betrachters zur „Waffe im Klassenkampf" zu werden. Die uneingeschränkte Reglementierung des Kulturlebens auf der theoretischen Basis dieser eklektizistischen Verbindung von individualistischer Rezeption und kämpferischer Funktion fand erst 1932 ein Ende. Der ZK-Beschluß vom 23. 4. 1932 „Über die Umgestaltung der literarisch-künstlerischen Organisationen" stellte fest, daß die Partei die „Stärkung der Position der proletarischen Schriftsteller und Künstler" unterstützt habe, jetzt aber „die Rahmen der bestehenden proletarischen Literatur- und Kunstorganisationen (. . .) bereits „zu eng" seien, und den „Aufschwung des künstlerischen Schaffens" behinderten. Es bestände die Gefahr „zirkelhafter Absonderung". Die Gruppen lösten sich auf oder wurden aufgelöst und zu einem Schriftsteller- und entsprechenden Künstlerverband zusammengeschlossen.

Wurde in dieser offiziellen Verordnung als Grund der Vereinheitlichung der Literatur- und Kunstorganisationen das entwicklungshemmende Sektierertum der proletarischen Verbände angegeben, so lassen die politische Situation am Ende der ersten Fünfjahresplans und die Kulturpolitik nach 1932 vermuten, daß der Beschluß nicht so sehr den theoretischen Prinzipien und der Kunstpolitik der RAPP und verbündeter Gruppen galt, sondern vielmehr ihrem Anspruch auf die ‚Durchführung der Diktatur des Proletariats' im Bereich der Künste. Wesentliche Züge der Literaturtheorie und Literaturpolitik der verfemten RAPP wurden modifiziert übernommen und zur allgemein-verbindlichen Methode der künstlerischen Arbeit auf dem I. Schriftstellerkongreß 1934 kodifiziert. Das Insistieren auf einer proletarischen Klassenliteratur dagegen bildete den Stein des Anstoßes. Sie wurde gemäß der stalinschen Interpretation der sowjetischen Wirklichkeit als schädlich und überholt erachtet, denn das Proletariat war nicht mehr die führende Kraft im Land. Die zur Erhaltung der Erfolge der Revolution notwendigen Maßnahmen der NEP hatten das Wiederaufkommen von Privatkapital, Händlern und begüterten Bauern begünstigt. Mit dem Ausbleiben der europäischen Revolution wurde die russische Revolution auf die Ressourcen im eigenen Land zurückgeworfen, in die „Grenzen einer Ökonomie des Mangels gebannt". „Und fast schlagartig hat die an die Strategie des Internationalismus gebundene bolschewistischen Partei keinen Boden mehr unter den Füßen". „Die unterlegenen Kräfte, die jetzt wieder auftauchen, um ihren Kompromiß mit der neuen revolutionären Ordnung einzugehen, um dadurch insgeheim ihren Lauf zu beeinflussen, sind auch die nationalen Kräfte, die die Geltung einer autochthonen Tradition gegen die Bestimmung durch fremde Einflüsse behaupten." [20]) „Die patriotischen Gemüter meinten: diese Revolution ist schließlich eine innerrussische Angelegenheit. Sie projezierten das bürgerliche Nationalbewußtsein auf die neue Ebene, auf den Boden der Tatsachen." [21]) „Die Sache Rußlands und die Sache des Bolschewismus vereinten sich zu einem einzigen undifferenzierten Ganzen", „in dem der Kommunismus der in Rußland seinen Einzug mit einem Programm der Verwestlichung (Industrie, Wissenschaft, moderne Arbeiterklasse, kritischer und experimenteller Lebenshabitus) gehalten hatte" . . ., unterging. „Die Rußland von der Geschichte aufgezwungene Isolierung" deutete Stalin opportunistisch „in eine Gelegenheit um, die aus dem Blickwinkel Rußlands und seines Schicksals als Staat glückverheißend ist" und zu einem „gewissen

1.
Alexander Dejneka, Bergarbeiter 1925

2.
E. A. Kazman
Die Spitzenklöpplerinnen

3.
Alexander Dejneka
Mutter 1932

Stolz" führte, „weil die Revolution eine russische Errungenschaft war, und Rußland erstmals dort, wo andere, angeblich fortgeschrittenere Länder, Niederlagen erlitten hatten, erfolgreich war." [22]) Damit zementierte er seine Macht, indem er die latenten Stimmungen des Volkes ohne ökonomisches Fundament als seine Auffassung ausgab.

„Die Lehre vom ‚Sozialismus in einem Land' war vor allem eine Unabhängigkeitserklärung vom Westen." [23]) Da der Sozialismus auf die Verstaatlichung des Privatkapitals und die „gerechte" Verteilung der Produkte reduziert wurde, die Aufhebung der Trennung von Hand- und Kopfarbeit, Leitenden und Geleiteten, Stadt und Land aber aus der Diskussion verschwunden war, schien der sozialistische Charakter der Sowjetunion mit der Oktoberrevolution ein für alle Mal gesichert, und sein weiterer Aufbau mußte sich nach Stalins Auslegung des Marxismus mit Naturnotwendigkeit durchsetzen: „. . . die Errichtung der sozialistischen Wirtschaft (ist) in unserem Lande möglich ohne den vorherigen Sieg des Sozialismus in anderen Ländern . . . Ja sie ist möglich. Und sie ist nicht nur möglich, sondern auch notwendig und unausbleiblich. Denn wir bauen bereits den Sozialismus auf, indem wir die nationalisierte Industrie entwickeln und sie mit der Landwirtschaft zusammenschließen." [24]) Da nach Stalin der Sozialismus in der Sowjetunion sich naturnotwendig und unausbleiblich entwickelt, ja bereits nach seiner Auslegung von 1936 („Über den Verfassungsentwurf") im nationalen Rahmen verwirklicht ist, verbleibt auch der Wissenschaft und Kunst nur die Bestätigung des vermeintlich Erreichten. Die Wissenschaft legimitiert mit dem „Pathos der Objektivität" die voluntaristische Politik, während die Kunst die Diskrepanz von revolutionärem Anspruch und erfahrener Realität verschleiert, indem sie die Leiden der Gegenwart in einem der Realität enthobenen, außergeschichtlichen Zukunftsideal aufgehen läßt, und sie so als sinnvolle auslegt: „Der Marxismus faßt die Gesetze der Wissenschaft – ganz gleich, ob es sich um Gesetze der Naturwissenschaft oder um Gesetze der politischen Ökonomie handelt, als die Widerspiegelung objektiver, unabhängig vom Willen des Menschen vor sich gehender Prozesse auf." [25])

Eine analoge Funktion hat die stalinistische Variante der Widerspiegelungstheorie. Die Theorie der direkten Verdoppelung der Realität im Bewußtsein verbürgt die strengste Objektivität der Erkenntnis und garantiert, daß jede mögliche Erfahrung der Widersprüche zwischen Wirklichkeit und Begriff (Bild) einer revolutionären Gesellschaft von vorneherein als Ausdruck inadäquater, verzerrter, auf das Subjekt zurückfallender Konstruktionen verstanden wird.

Die Charakteristika der stalinistischen Politik und Wissenschaft; die Wende vom Internationalismus zum slawophilen Chauvinismus, die damit einhergehende Besinnung auf die russische Tradition, die populistische Verherrlichung des Volkes an Stelle des Klassenbewußtseins, die metaphysische Ansicht vom Allgemein-Menschlichen im Rahmen der Volksfrontpolitik, die Naturalisierung der Dialektik und der Legimationscharakter der Widerspiegelungstheorie sind auch alle Bestandteile der Kunst der Zeit.

Das Bild „Die Mutter" (1932) von dem bereits erwähnten Maler A. Dejneka, wie wir sahen, ehemals ein Führer der progressiven Richtungen der Staffeleimalerei war, vereinigt in sich, wenn auch erst tendenziell diese Merkmale. Dies wird in der folgenden Interpretation des Bildes aus sowjetischer Feder besonders deutlich.

„Das beste Dokument des sich vollziehenden Umschwungs ist wohl Dejnekas ‚Mutter'." „Früher waren Dejnekas Helden äußerst modern, sie waren sozusagen von dieser Minute. In ihnen verkörperte sich der Geist der wissenschaftlich-technischen Stadtkultur, die die Maler der OST der Patriarchalität . . . der Mehrheit der ACHRR-Anhänger . . . entgegenstellte." Eine „geschäftige Hast, eines . . . ‚Amerikanismus', den Mitte der 20er Jahre A. Gastev . . . und die sogenannte ‚Zeitliga' predigten", „war ihm eigen". Jetzt aber veränderte sich plötzlich alles. Auf dem Gemälde herrscht eine zarte, leichte, abstrakte Ruhe . . . – die Wiederholung des ewigen Themas der Mutterschaft, eine neue Version der sowjetischen Madonna, die unvergängliche Lyrik allgemeiner Gefühle. Der geschäftige Künstler, dem jede ‚Metaphysik' fremd war, fühlte plötzlich den unbezwingbaren Drang zu einer fast klassischen Harmonie des Lebens. Dejnekas Frau ist eine moderne Mutter, aber zugleich ist sie Mutter an sich, die Verkörperung einer unvergänglichen und unbestreitbaren Wahrheit. Das Aktuelle ist im Zeitlosen eingeschlossen, das ‚Proletarische im Allgemein-Menschlichen'."

Die Emanzipation der Frau, deren Selbstbestimmungsrechte in den 20er Jahren in einer fortschritt-

lichen Familiengesetzgebung verankert wurden, wird in den 30er Jahren, begleitet von erneut repressiver Gesetzgebung, der blind-biologischen Bestimmung „ewiger Mutterschaft" geopfert. Der Verlust der gestaltenden Rationalität zugunsten unbeeinflußbarer Naturzwänge wird verbrämt durch ‚abstrakte Ruhe', die „Lyrik allgemeiner Gefühle", deren Zeitlosigkeit die geschichtsbewußt „Hastenden" ihres revolutionären Elans beraubt und sie zu zeitlosen Statuen macht. Das klassenbewußte Mitglied des internationalen Proletariats verkommt zur „sowjetischen Madonna". Der absolute Wahrheitsanspruch der „klassischen Harmonie" verbürgt die scheinbare Realität des widergespiegelten Allgemein-Menschlichen, in dem die proletarische Klasse aufgehoben sei.

Auch in Bogdanovs Organisationsmodell sollten die einzelnen Individuen sich durch Nivellierung ihrer Charaktere in einer gleichgerichteten Erfahrungswelt durch das Kollektiv zum „Übermenschen" erheben. Bogdanovs, auf ‚kameradschaftlicher Solidarität' gründende Organisationsmethode wird unter stalinistischen Bedingungen zur subjekt-auslöschenden, materiellen Gewalt, welche der Möglichkeit nach bereits strukturell in ihr angelegt war. Das idealistische Moment in seiner Theorie, das die Organisation der physischen Welt identifizierte mit den Organisationsformen der Psyche, weil beide auf ‚Erfahrung' reduziert wurden, schlug um in verdinglichte Gewaltverhältnisse, in denen die psychophysische Identitätssetzung ausgetauscht wurde mit der gewaltsamen Anpassung der Individuen an die Bedürfnisse der forcierten Industrialisierung. Die kollektive Erfahrung wird ersetzt durch die undurchschauten Forderungen feindlicher Instanzen. Die „serienweise Herstellung sehr viele(r) Details der menschlichen Persönlichkeit mit der Stanzmaschine" nannte das der Pädagoge Makarenko.

Die auf bewußte Entscheidung gründende gesellschaftsverändernde Praxis versteinerte in der Scheinmonumentalität. „Das Kolossale gehört dementsprechend zu einer Diktatur, deren abstrakt-formales Dasein es unterstreicht, verfestigt, verewigt, nicht aber zu einer proletarischen Diktatur, die sich zu einer klassenlosen Gesellschaft entwickelt. Die Diktatur des Proletariats ist eine Übergangsetappe, das Monumentale will die ewige Dauer in der Kunst." [26]) In diesem Zusammenhang steht auch die Hinwendung zur „heroisch-einheitlichen" Kunst der Antike, der Stilisierung des „Sozialistischen Realismus" zur Klassik.

Im Gegensatz zu solchen Memorialmonumenten einer abgeblockten Revolution verkörperten die auf Lenins Initiative (Monumental-Propaganda) entstandenen Lehm- und Gipsfiguren auf Straßen und Plätzen eine spontane Reaktion auf die besonderen Bedürfnisse der gesellschaftlichen Umwälzung. In diesem Sinne ist auch der revolutionäre Heroismus der frühen proletarischen Dichter, wie z. B. eines Gastev zu verstehen: nicht verordneter Romantizismus, sondern Ausdruck der eigenen Bedürfnisse und Initiativen. „Die alltägliche, obligatorische Arbeit ist – trotz allen Geredes – nicht besonders angenehm, aber um sie erträglich zu machen, müssen die Dichter die ganze Tiefe und Bedeutung der Arbeit für den Fortschritt . . . der Menschheit zeigen." [27])

Hubertus Gaßner
Eckhart Gillen

Anmerkungen

1. A. K. Gastev: „Wir wachsen aus Eisen", in Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland, Herausgeber R. Lorenz
2. Trotzki, Literatur und Revolution Berlin, S. 111
3. S. Tretjakow: „Woher und Wohin?" in Ästhetik und Kommunikation 4 1971, S. 88
4. Seemann: Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Rußland, in Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 9, 1961 S. 191
5. Avartov, Kunst und Produktion S. 71
6. Lenin in Fülöp Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus Zürich 1926 S. 24
7. Dokumente aus Kunst und Literatur 1967, 5, S. 528
8. Seemann a. a. O., S. 192
9. Pletnjov „An der ideologischen Front", Pravda 27. 9. 1929
10. Trotzki a. a. O.
11. Helga Gallas, Marxistische Literaturtheorie S. 211
12. Lenin, Die Aufgabe der Jugendverbände in: L. über Kunst und Literatur S. 357
13. Lebedew, Aus der Geschichte der sowjetischen Kunst, in Kunst und Literatur 1954, 4, S. 563
14. Kazmann, Autobiographie, Lebedev a. a. O., S. 569
15. Trotzki a. a. O.
16. Die Revolution und die Kunst, S. 105
17. Dokumente in Kunst und Literatur 1967 8, S. 853
18. Dokumente in Kunst und Literatur 1967 8, S. 854
19. Hitzer, Manifeste . . . in: Kürbiskern 4, 1967, S. 71
    K. Farner, Der Aufstand d. Abstrakt-Konkreten, S. 92
20. Colletti, S. 23
21. H. Huppert, Erinnerungen an Majakowski, S. 12
22. Colletti, S. 26
23. Colletti, S. 27
24. Stalin in: Oskar Negt, Einleitung zu Kontroversen über Dialektischen und Mechanistischen Materialismus, S. 20
25. Stalin in: Oskar Negt, Einleitung zu Kontroversen über Dialektischen und Mechanistischen Materialismus, S. 42
26. Max Raphael in Sander a. a. O., S. 206
27. Bessalko, Proletarische Dichter, ‚Grjadstscheje' 1, 1919

Fabrik und Sonne –
Ein Motiv der sozialistischen Kunst

Die Revolution von 1917 erfolgte ohne Vorwarnung für die Mehrzahl der Künstler, sie war zwar von der Revolution 1905 angedeutet, diese hatte jedoch bei den Künstlern keine Spuren hinterlassen. Futuristen, Kubisten und Suprematisten, Rayonnisten und Gegenstandslose, sie alle setzten auf die „Heilung durch den Geist" (K. Farner). Ihre „metaphysische Opposition" (ders.) war selbst dann noch nicht beendet, als die Revolution der Bolschewiki die bürgerliche Diktatur Kerenskis fortgeblasen hatte und der erste sozialistische Staat der Weltgeschichte ausgerufen war.
In dieser Situation war es notwendig, die Mitarbeit auch der Künstler zu fordern. So erklärt sich der Aufruf des Volkskommissars für das Bildungswesen, A. W. Lunatscharski, vom 30. November 1917: die Künstler sollten sich solidarisch mit der Regierung der Arbeiterklasse erklären und ihre Produktion in den Dienst der siegreichen Arbeiter und Bauern stellen. Reaktionen der Künstler zeigen zu diesem Zeitpunkt noch nichts von der späteren Eindeutigkeit der Parteinahme. Alexander Bloks „Die Zwölf" von 1918, das erste Gedicht, mit dem die Kunst auf die Revolution antwortet, ist nur so zu verstehen. Es beweist die Hoffnungen der liberalen Bourgeoisie, nicht mehr.

Ebenso wenig leisten die ersten künstlerischen Produktionen größeren Ausmaßes, wie die Dekorationen zur Feier des ersten Jahrestages der Oktoberrevolution in Petrograd. Sie sind keine Überwindung des Formalismus, des „nur Neuen".

Diese Überwindung deutet erst der aus dem gleichen Jahr stammende „Linke Marsch" von Wladimir Majakowski an. Zuerst auf einer Matrosenversammlung vorgetragen, wurde er **das** Kampflied des revolutionären Widerstands gegen die Interventionstruppen. Aber immer noch ist das hinter diesen und ähnlichen Werken stehende Interesse der bürgerlichen Künstler an der Revolution soweit „privat", so allgemein, das eine konkrete und parteiliche Kunst nur in Ansätzen vorscheint.

Ein Aufruf Lenins Mitte 1918 und ein Grundsatzartikel in der Prawda vom 24. November 1918 verurteilen das Sektierertum in der Kunst. Sie verlangen die Unterstützung des Kampfes der Arbeiterklasse für den Sieg der Revolution. Sie geben das Ziel an und bezeichnen damit die Wende.
Die bildenden Künstler beginnen im Laufe des folgenden Jahres (1919) mit der systematischen Unterstützung des Kampfes. Am konsequentesten geschieht die Parteinahme durch ein Künstlerkollektiv,

4.

3.

2.

2. GPP-Fenster Nr. 11 Februar 1921

3. Dimitri Moor, Zarenregimenter und Rote Armee, Moskau 1919

4. Dimitri Moor, Petrograd geben wir nicht her! Moskau 1919

das in Moskau unter der Leitung des Zeichners Michail Tscheremnych und des Journalisten Nikolai Iwanow zunächst Wandzeitungen und ab September 1919 die ROSTA-Fenster herstellte. Daneben ist als wichtiger Einzelproduzent von politischen Plakaten Dimitri Moor zu nennen.

Ein Motiv aus den ROSTA-Fenstern scheint geeignet, wesentliche Probleme nicht nur dieser Plakate, sondern auch allgemein der Kunst in der UdSSR bis 1922 darzustellen und ihre politische Wirksamkeit zu begreifen.

Fabrik und Sonne, die verschiedenen Bereichen der Wirklichkeit angehören, treten zu einer häufig verwandten Kombination zusammen. Aus der Vielzahl der Beispiele greifen wir einige heraus.

ROSTA Nr. 873, Januar 1921 (Abb. 1 siehe Agitation und Propaganda Abb. 16). Die Sonne scheint hinter einem Gebäude mit drei Satteldächern und zwei rauchenden Schornsteinen. Derartige Architekturformen sind nur aus dem Fabrikbau bekannt. So ist dieses Gebäude eindeutig identifiziert. Durch die Unterschrift „Die Kommunisten führen dazu Krieg, daß Friede sei" ist die Bedeutung festgelegt: Fabrik, von der Sonne hinterfangen, bedeutet Frieden.

Ein Bildfeld des Glawpolitproswet-Fensters Nr. 11 [1]) vom Februar 1921 (Abb. 2) zeigt, daß mit den Gewerkschaften als Hebel die Wirtschaft hochgebracht wird. Der Text dazu lautet: „Mit ihnen bringen wir die Wirtschaft zur Kommune-Sonne empor". Die Fabrik steht hier für die Wirtschaft. Sie wird zur Sonne, die über der Kommune scheint, emporgebracht. Zusammengenommen verweisen Fabrik und Sonne auf den Entwicklungsstand der Produktionsmittel und der gesellschaftlichen Produktivkräfte, den allein der Sozialismus bringen kann und der für den einzelnen Sicherheit seiner Lebensbedingungen im Kollektiv bedeutet.

Eine ganz ähnliche Darstellung der Produktionsstätten findet sich auf dem Plakat von Dimitri Moor „Wofür schlagen wir uns jetzt?" [2]) (Abb. 3). Die Antwort auf diese Frage geben nicht nur die Getreidefelder und die Ansiedlungen im Vordergrund, sondern auch die Schriftbänder über den Gebäuden am oberen Bildrand. Die Fabrikbauten, über denen in der Mitte steht: „Ungehinderte Arbeit!", werden von der Sonne hinterfangen. Ihre Strahlen treffen auch die Gebäude links und rechts. Die Spruchbänder über diesen bedeuten (von links nach rechts): Kunst, Freiheit, Brot, Wissenschaft. Der Rotarmist kämpft für die ungehinderte Arbeit, die die Bedürfnisse des täglichen Lebens sichert und Forschung und künstlerische Tätigkeit ermöglicht. Nur im Frieden, durch die Fabrik und die anderen Bauten vor der Sonne gekennzeichnet, kann die Produktion diese Bedürfnisse erfüllen. Dafür steht die Rote Armee.

Im Plakat „Petrograd geben wir nicht her" (1919 von D. Moor), steht der Titel in der Sonne (Abb. 4). Die Sonne erscheint neben der Silhouette von Produktionsstätten, die von Bauer, Arbeiter, Matrose und Rotarmist gegen die Invasionsflotte der Entente verteidigt werden. Bemerkenswert ist, daß hier die Industrie für das Gemeinwesen, die Stadt Petrograd steht.

Waren die feindlichen Ententemäche, vor allem Frankreich, in Abb. 4 als Gegner mit Kriegsschiffen und Landungsbooten dargestellt, so zeigt sich der Imperialismus in Moors 1919 entstandenem „Tod dem Weltimperialismus" (Abb. 5) als eine alles verschlingende Schlange, als ein Lindwurm, der sich um einen burgartigen Turm von Fabrikanlagen schlingt. Dieses Ungeheuer wird von der vereinigten Sowjetmacht angegriffen: Arbeitern, Bauern, Soldaten, Matrosen. Die Tatsache, daß hier die Sonne auch hinter der Fabrik scheint, die der Imperialismus besetzt hält, ist zunächst ein Widerspruch. Der Zusammenhang beweist aber eindeutig, daß in der Gegenwart des Kampfes die Zukunft inbegriffen ist. (Andernfalls verherrlichte das Plakat den Imperialismus, gegen den es sich stellt.) Der Kampf der Sozialisten entfernt den Schädling von den Produktionsstätten: der Kampf setzt eine schon vorhandene Wirklichkeit frei. Die Betrachtung von nur wenigen ausgewählten Beispielen der Zusammenstellung von Fabrik und Sonne ergab ein weites Feld von Bedeutungen. Fabrik und Sonne bezeichnen:

1. den wahren Frieden
2. die Erfolge des Sozialismus, voll entfaltet in der kommunistischen Gesellschaft, der Kommune
3. die Notwendigkeit der wirtschaftlichen, politischen und künstlerischen Revolution.

Hierfür steht dieses Zeichen als Kampfzeichen. Es besagt, daß es sich lohnt, für diesen Frieden zu kämpfen, weil er durch die Vergesellschaftung der Produktionsmittel die freie und schöpferische Arbeit ermögliche.

Dies genau zeigt zum Beispiel ROSTA Nr. 213, August 1920 (Abb. 6). Dort wird ein polnischer Arbeiter

gezeigt, der gebeugt zur Fabrik geht und sich in den Ketten der Kapitalisten findet. Kommt dieser Arbeiter jedoch mit dem Sozialismus zusammen, dann wird er dessen Vorzüge begreifen und zum Verbündeten der Sowjetmacht werden.

Eine solche Sicht dieser Darstellungen scheint nur formal richtig, nicht aber inhaltlich. Denn, so kann man fragen, bestanden in Rußland diese Produktionsstätten wirklich? Waren sie nicht vielmehr zerstört, sogar noch gar nicht gebaut? Wie steht es also mit dem Realitätscharakter dieser Bilder: stellen sie wirklich vorhandene Produktionsstätten dar oder sind diese Fabriken nur Sinnbilder? Sind sie nur Stellvertreter abstrakter Begriffe wie Sozialismus, Freiheit, Gerechtigkeit? Hat die Sonne hier etwa den Zweck, den nicht vorhandenen Produktionsstätten eine um so fatalere Erhöhung in ein Nichts zu ermöglichen?

Das Bild der Sonne hat im 19. Jahrhundert als Versinnlichung von vielerlei Wünschen gedient. Im politischen Kampf drückt es meist eine fest umrissene Hoffnung auf Besserung aus:

Eine französische Zeichnung zur Internationalen Arbeiterassoziation (nach 1864) (Abb. 7) zeigt Karl Marx, der von einem felsigen Ufer aus mit dem linken Arm in den Bildhintergrund weist. In diese Richtung wenden sich auch alle anderen Personen, die Schiffe nach einer Insel mit Palmen und Tempel besteigen. Die Segel tragen Aufschriften: Aufrufe zu politischen Tagesfragen, Achtstundentag etc. Die Parole der Revolution von 1789, „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" erscheint in der Sonne, die sich aus dem Meer hinter der idyllischen Horizontlandschaft erhebt. Die Sonne ist hier weniger als Teil der Natur, sondern eher romantisch (Tempel und Palmen) als Hoffnungszeichen gesehen, als Verherrlichung der ausgesprochenen Ideen.

Politisch schärfer gefaßt erscheint die Sonnendarstellung in der Kunst der Kommune Paris 1871 auf einem Blatt von Alphonse Lévy (Said) mit dem Titel „Das ist fatal" (Abb. 8). Thiers und Favre, die späteren Schlächter der Kommune, stehen vor der über Paris aufgehenden Sonne, die das Datum des 18. März, der Tag der Ausrufung der Kommune, als Titel trägt. Die Pariser Bevölkerung war nicht bereit, mit den preußischen Krautjunkern und Ruhrbaronen Frieden zu schließen, wie es die Vertreter der Großbourgeoisie, vor allem Thiers, wollten. Die Kommune kämpfte für Frankreich und die Traditionen von 1789 gegen die Unterdrücker: zur Wahrung ihrer Interessen fiel die Bourgeoisie der Kommune in den Rücken und meuchelte deren Vertreter.

Diese Gegensätze stellt Said auf einem weiteren Blatt von 1871 dar (Abb. 9). Ein Proletarier und ein Bourgeois erscheinen in zwei parallel gesetzten Bildfeldern. Links flieht ein Mann mit Zylinder und fliegenden Rockschößen, Geldbeutel in den Händen, auf den Beschauer zu. Ängstlich blickt er sich zur Stadt um, hinter der die durch Inschrift „Commune 1871" bezeichnete Sonne steht. Im Gegenbild schreitet gelassen der Proletarier. Anstelle der eilig zusammengerafften Geldsäcke des Bourgeois trägt er sein Handwerkszeug auf der Schulter. Die Sonne hat in diesen Darstellungen eine wesentlich schärfere politische Akzentuierung erhalten, während sie in der unverbindlich-allgemeinen Sinnbildnerei der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts Vorstellungen metaphysischer Art verdeutlicht. Der Charakter des Hoffnungszeichens ist in beiden Bereichen unübersehbar: Die Sonne vertritt Werte, die Sonne als Teil der materiellen Natur ist nicht gemeint.

Das bürgerliche Bewußtsein macht sich zum Beispiel eine Karikatur aus dem „Wahren Jacob", einer sozialdemokratischen Zeitschrift, von 1898 zunutze: „Wir lassen dich nicht, du segnest uns denn" lautet der Titel (Abb. 10). Der Moloch Kapital wird von einer freundlich lächelnden Sonne beschienen, die nicht mehr die allgemeinmenschliche Sonne ist, mit der sich das Bürgertum erleuchtete: „hausse" steht ihr ins Gesicht geschrieben. In Rußland gab das Proletariat der Bourgeoisie zwanzig Jahre später den Segen, der den Gesegneten ihrer „hausse" nahm.

Die Sonne bedeutet im 19. Jahrhundert also:

1. Neutrale Billigung und Verklärung der bestehenden Zustände
2. allgemeine Hoffnung auf Freiheit des Geistes
3. Mahnzeichen der bewußt politischen Kunst: Proletarier, wehre dich!

Sonnendarstellungen als Motiv von Sehnsucht und Einstimmung mit der Natur sind nicht näher durch Inschriften bestimmt. Die Sonne als Hoffnungszeichen erhält durch wechselnde Inschriften ihren politischen Charakter. Zugleich damit aber wird in den nicht näher bezeichneten Sonnen die Nähe zur Natur hergestellt. Die bezeichneten Sonnen nehmen als Idee die Revolution vorweg, sie „denken" sie.

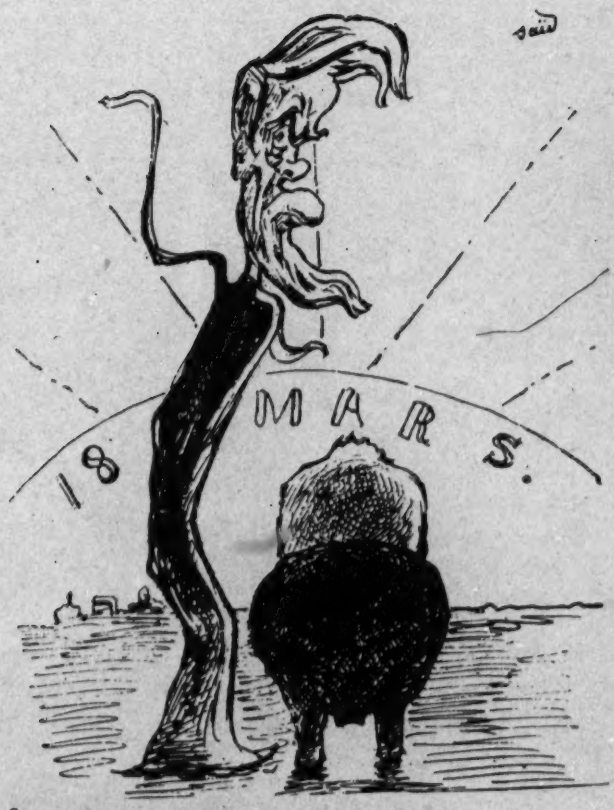
In dieser Weise wird die Sonne verwandt wie im

5.

6.

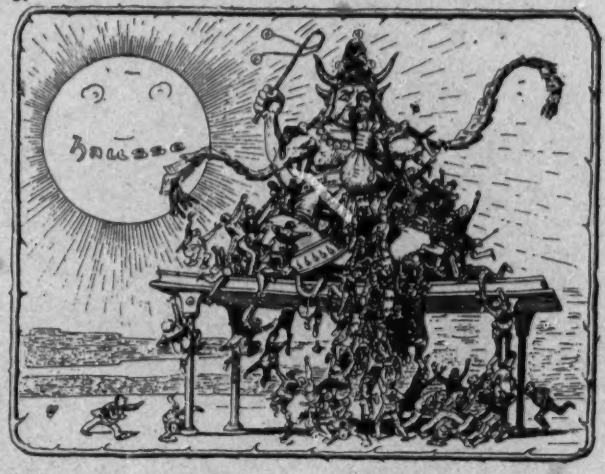
5. Dimitri Moor, Tod dem Weltimperialismus, Moskau 1919

6. ROSTA-Fenster Nr. 312, August 1920



8.

9.



10.

7.

7. Anonym, Frankreich (nach 1864): Zeichnungen zur Internationalen Arbeiterassoziation

8. Alphonse Lévy (Said) 1871 „Das ist fatal"

9. Alphonse Lévy (Said) 1871

10. Anonym, „Wir lassen dich nicht, du segegnest uns denn"

16.-18. Jahrhundert; dort ist sie Zeichen von Wahrheit und Tugend des einzelnen, das heißt der Handlungen aus ehrenwerten Motiven. Das wiederum bedeutet Übereinstimmung mit der feudalen Klasse und nicht Verneinung der von den Fürsten und dem Klerus geprägten moralischen Formen. Es werden Haltungen erzeugt, kein Klassenbewußtsein!

Das moralische Element kommt auch in den Darstellungen der Sonne in der Kunst der Kommune zum Ausdruck, wird aber in doppelter Bedeutung aufgehoben.

Von diesen Vorläufern revolutionärer Verwendung des Sonnenmotivs unterscheidet sich die Wiedergabe der Sonne auf den ROSTA-Fenstern: nicht nur durch fehlende Inschriften, sondern vor allem durch die Beigabe der Fabrik.

Bei der Erörterung, inwieweit diese Produktionsstätten in der Tat bestanden, konnten einige Zweifel nicht unterbleiben. Sollten die dargestellten Fabrikhallen nicht bestanden haben, sondern dem Bereich der Fiktion, des Traumes angehören, dann ginge die Sonne über einer Wunschwelt auf. Ist es dann überhaupt noch die Sonne, die wir aus der Beobachtung der Natur kennen oder nur ein schöner Schein, ein Sinnbild? Die Antwort auf diese Frage hängt von der Realität der Darstellung der Fabrik ab. Als Fabrik sind die Gebäude der Abbildungen 1-3 und 6 einwandfrei erkannt. Für die Abbildungen 4 und 5, bei denen ein etwas anderer Aufbau vorliegt, ist der Charakter der Produktionsstätten durch Kräne und Schornsteine hinreichend bewiesen. Bis auf die Darstellung von Petrograd (Abb. 4) ist keine dieser Baulichkeiten durch Ortsangabe näher festgelegt. Für die Fabrikgebäude auf den beiden anderen Plakaten Moors ist die Ableitung von der Petrograd-Darstellung vorstellbar. Freilich könnte auch die Darstellung der Petrograder Produktionsstätten von den anderen abgeleitet sein. Doch sind Betriebe in Petrograd, die auch während der Kampfhandlungen weiter produzierten, nachgewiesen. Unerörtert bleibt dabei die Frage, ob die Wahl einer bestimmten Petrograder Fabrik, etwa eines Walzwerkes, den Beweis zu liefern vermocht hätte für die Wirklichkeit dieser Produktionsstätten.

Das führt zur Frage, wie weit eine künstlerische Darstellung Wirklichkeit abbilden kann. Der Künstler als Kritiker, als Beobachter der Umwelt ist jeweils überfordert, soll er alle Teile der Wirklichkeit, des Konkreten wiedergeben. Folglich nimmt er nur einige Züge in seine Wiedergabe auf. Diese Wiedergabe bleibt bruchstückhaft, wenn sie nicht in einen neuen Zusammenhang gestellt wird.

Welches sind die Bruchstücke? Worin gründet die Notwendigkeit des „neuen Ganzen"?

Die Bruchstücke sind die vom Künstler aus dem Konkreten, Wirklichen gelösten Teile. Diese Teile – Assoziationen, Gedanken, Gefühle somit Abstraktionen – sind ihm, aber nicht dem Beschauer als Ganzes erkennbar. Das Werk bleibt nur auf einen gerichtet, den Verfertiger. Will der Verfertiger das Werk aus dieser Isolation lösen, muß er die Verbindung nach draußen schaffen: er macht sein Werk erkennbar. Er gibt ihm einen verstehbaren Zusammenhang: er macht es konkret.

War also das Dargestellte vorher von sich aus konkret, so wird es nun zu Konkretem gemacht: sieht der Maler eine Fabrik, so kann er sie nicht in allen ihren Bezügen darstellen. Nimmt er nur Eindrücke für sich heraus, stellt er für den Betrachter nichts verbindlich Erkennbares dar. Folglich muß er eine Fabrik darstellen, die nicht mehr die nur von ihm gesehene, nur von ihm abstrakt erfaßte ist, sondern die Fabrik ist, die vom Beschauer, vom Proletarier wiedererkannt wird.

Das bedeutet: die nicht erkennbare Produktionsstätte ist die fiktive Produktionsstätte, die erkennbare Fabrik ist die konkrete Fabrik.

Die auf den ROSTA-Fenstern und den Plakaten dargestellten Fabrikationsgebäude sind wiedererkennbar, mithin konkret, also wirklich. Wenn es sie also gab, dann kann die Antwort auf die Frage nach der Wirklichkeit ihrer Umgebung, d. h. der Wirklichkeit der Sonne nur sein: die Sonne ist wirklich, sie ist kein Sinnbild.

Da die Plakate dem Kampf der Arbeiter nützen sollen, ist zu fragen: was nützt dem Arbeiter die Fabrik in der Natur? Flieht nicht jeder Arbeiter, flieht nicht jeder Bürger – wenn nur eben möglich – am Wochenende aus der Produktionsstätte in die „unberührte Natur", in die heile Welt? Da soll sich in der Natur auch noch die Fabrik finden?

Vor der Arbeit fliehen wir, weil wir uns bei der Arbeit nicht wohlfühlen. Weil es entfremdete Arbeit ist. Die Produktionsstätten fliehen wir, weil wir dort ausgebeutet werden. Und wohin lassen wir uns schicken? In die Natur. Und was ist das für eine Natur?

Wir sind als biologische Wesen Teil der Natur, aber mit unserer Arbeit stellen wir uns ihr gegenüber. Wir verändern die Natur tagtäglich, weil wir sie beherrschen müssen, um leben zu können. Aber zumindest bei uns – unter kapitalistischen Verhältnissen – treiben wir die Naturbeherrschung in Form von Wissenschaft und Erweiterung der Produktionsmittel zugunsten der Ausbeutung der Vielen, die nur Wenigen dient; die Natur wird zerstört. Die Natur ist unser Freund und kein Fetisch, die Natur ermöglicht die freie Arbeit: das zeigt sich auf den Darstellungen der ROSTA-Fenster und der Plakate. Das Ziel dieser Darstellungen ist eine Aufgabe. Es ist die Aufforderung, in öffener Feldschlacht wie im heimlichen Handgemenge für die Beherrschung der Natur (Sonne) durch gesellschaftliche Arbeit (Fabrik) anzutreten. Zum Vorteil aller arbeitenden Menschen. Das ist der Frieden des Sozialismus (Abb. 1). Das bedeutet das Ende des Hungers (Abb. 3), die gesellschaftliche Arbeit mit und durch die Organisationen der Arbeiterschaft (Abb. 2) führt hinaus zur Sonne der Kommune. Das ist das befriedete Verhältnis von Arbeit und Natur.

Die Revolution von 1917 verwirklichte erst den Sozialismus; ist deshalb die „Sonne der Kommune" (Abb. 2) nicht doch Utopie?

Das Element der Zeit, das scheinbar so viel verändert, verändert die Dinge nach den Naturgesetzen, erkannt durch die Wissenschaft. Der Sozialismus ist die Wissenschaft, nach deren Gesetzen die Entwicklung vom Sozialismus zum Kommunismus verläuft. Das bedeutet: die Darstellung der kommunistischen Gesellschaft ist keine Utopie, keine Vision, keine Fiktion sondern Wirklichkeit!

Für dieses Gesetz muß man kämpfen, das bedeutet eine solche Darstellung. Und diesem Aufruf kann nur der nachkommen, der ihn versteht. Deshalb verwundert es nicht, daß diese einprägsamen ROSTA-Fenster von einem Kollektiv geschaffen wurden, denn den Möglichkeiten des Kollektivs gegenüber ist der einzelne immer im Nachteil. Zwar konnte z. B. Dimitri Moor trotz unkontrollierter Arbeitsweise Anstöße zum Handeln geben wie mit seinem Plakat „Tod dem Weltimperialismus" (Abb. 5). Die Problematik der Einzelarbeit jedoch zeigt sich andererseits in „Zarenregimenter und Rote Armee" (Abb. 3). Dort benötigt Moor einen weit größeren Begriffsapparat als die ROSTA-Fenster, um seine Aufforderung richtig und erfolgreich zu vermitteln.

Nur ein Kollektiv kann die notwendige Konkretion derart vorantreiben, daß alle Bezüge, der Zusammenhang vieler Bestimmungen, die „Einheit des Mannigfaltigen" [3]) hergestellt werden. Dadurch erst wird die Überlegenheit des Abstrakten über das Konkrete – des Allgemeinen über das Besondere – aufgehoben. Zugleich wird das Abstrakte, dieser Trümmerhaufen, weggeräumt und als Konkretes neu aufgebaut, zu neuer Konkretheit weiterentwickelt. Von daher versteht sich die Bedeutung des in diesem Aufsatz behandelten Motivs.

ROSTA-Fenster und Agitations-Plakate sind Kampfaufrufe aus der Wirklichkeit für die Wirklichkeit. Deshalb haben sie damals so stark gewirkt, deshalb wirken sie heute noch. Sie haben auch heute noch nicht allegorischen, stellvertretenden Charakter, weil ihnen die Entwertung der gezeigten Gegenstände fremd ist. Der Lindwurm des Imperialismus ist kein Moloch aus dem Märchenbuch. Er ist gefährlich lebendig.

Arbeitskreis am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen

Anmerkungen

1. Glawpolitproswet-Fenster (GPP-Fenster). Herausgegeben von der Hauptverwaltung für Politaufklärung Januar 1921 – Januar 1922.
2. Das Plakat ist zweiteilig. Links erscheinen die Truppen des Zarenregimes, rechts die Vertreter der Roten Armee. Die beiden Teile betreffende Titelformulierung lautet „Zarenregimenter und Rote Armee". Die Unterschrift unter dem rechten Bildfeld ist hier zitiert.
3. Marx Engels Werke Bd. XIII S. 632

Abbildungen

1. ROSTA-Fenster Nr. 873, Januar 1921. Wiktor Duwakin, ROSTAFENSTER, Majakowski als Dichter und bildender Künstler. Dresden 1967, Abb. 56
2. GPP – Fenster Nr. 11, Februar 1921. Duwakin op. cit. Abb. Nr. 59
3. Dimitri Moor, Zarenregimenter und Rote Armee, Moskau 1919, Fritz Mierau, Links! Links! Links! Eine Chronik von Vers und Plakat 1917-1921, Berlin o. J., S. 234
4. Dimitri Moor, Petrograd geben wir nicht her! Moskau 1919, Mierau op. cit. S. 235
5. Dimitri Moor, Tod dem Weltimperialismus, Moskau 1919, Mierau op. cit. S. 49
6. ROSTA-Fenster Nr. 312, August 1920. Duwakin op. cit. Abb. Nr. 19
7. Anonym, Frankreich (nach 1864): Zeichnungen zur Internationalen Arbeiterassoziation, Katalog Pariser Kommune 1871. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Berlin 1971, S. 18
8. Alphonse Lévy (Said) 1871. „Das ist fatal". op. cit. S. 82
9. Alphonse Lévy (Said) 1871, op. cit. S. 83
10. Anonym. „Wir lassen dich nicht, du segnest uns denn". Aus: „Der Wahre Jacob", Stuttgart 1898. Friedrich Wendel. Das 19. Jahrhundert in der Karikatur. Berlin 1925, S. 186

Der sowjetische Film der Zwanziger Jahre „Revolution des Auges" und „Poesie der Fakten"

Der sowjetische Stummfilm der Zeit von 1924 bis 1930 (und mit seinen Ausläufern bis zum Jahre 1935) ist wahrscheinlich in der gesamten Geschichte des Films neben Griffith und dem italienischen Neorealismus diejenige „Schule" oder nationale Strömung, die den nachhaltigsten Einfluß auf die Zeitgenossen sowie auf spätere Generationen ausgeübt, die historische Wahrheit einer bestimmten Epoche am einheitlichsten formuliert, die schließlich auch den stärksten Beitrag zur Fortentwicklung des Filmmediums und seiner Sprache geleistet hat. Der sowjetische Stummfilm ist aber nicht nur eine wichtige Epoche in der Geschichtsschreibung der Kinematographie, sondern zugleich eine künstlerische und publizistische Manifestation, die uns in ihrer Theorie und Praxis heute in besonderer Weise „aktuell" erscheint, die Antworten auf viele Fragen liefert, die sich bei der Arbeit mit Film und beim Umgang mit allen visuellen Kommunikationsmedien heute stellen. Daher wohl ist das neu erwachende Interesse für die Filme der sowjetischen Stummfilmzeit zu erklären, das sich äußert in der wachsenden Nachfrage nach den Filmen selbst (die in ihrer Mehrzahl für uns noch zu entdecken sind) wie auch in der Publikation oder der Neuübersetzung wichtiger theoretischer Texte des sowjetischen Stummfilms (zum Beispiel in den führenden Filmzeitschriften Italiens, Frankreichs und Amerikas). Darüberhinaus ist das Interesse für den sowjetischen Stummfilm aber nur ein besonderer Aspekt des allgemeinen Interesses für die Kultur und Kunst in Rußland bzw. der Sowjetunion der Zwanziger Jahre, das sich etwa auch in Ausstellungen wie dieser manifestiert.

Initiiert durch die Oktoberrevolution und undenkbar ohne die politisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen des neuen Sowjetregimes, trat der sowjetische Film – derjenige jedenfalls, der uns heute interessiert – mit einer verhältnismäßig großen historischen Verspätung in Erscheinung. Es dauerte – abgesehen von wenigen Ausnahmen – bis zum Jahre 1924, also sieben Jahre nach der Oktoberrevolution, bis die ersten Werke einer grundsätzlich neuen Filmsprache und Filmkunst der Sowjetunion auf die Leinwände gelangten. Das hatte seinen Grund in den historischen Ereignissen. Die zaristische Filmindustrie beantwortete die Oktoberrevolution und das Dekret über die Nationalisierung des Filmwesens, das Lenin 1919 unterzeichnete, mit einem generellen Exodus und mit der Schließung der meisten Produktionsstätten. Die Mehrheit der Regisseure, Schauspieler, Produzenten und Techniker, die bis dahin im Film des zaristischen Rußlands gearbeitet hatten, emigrierten und ließen sich in Deutschland, Frankreich oder in den USA nieder. Die wirtschaft-

lich katastrophalen Begleiterscheinungen der Bürgerkriegszeit und die Blockademaßnahmen der Revolutionsgegner vernichteten anfangs der Zwanziger Jahre fast vollends alle bestehenden Reste einer Filmproduktion; in den Jahren der „Neuen Ökonomischen Politik" wurde Rußland mit einer Flut von ausländischen Filmen überschwemmt. So waren die einzigen Werke eines im spezifischen Sinne revolutionären Films, die in dieser Zeit entstanden, die sogenannten „Agitkis", kurze Agitationsfilme, die von Kinozügen an den Fronten des Bürgerkriegs gedreht und dort auch sogleich eingesetzt wurden. Leider sind diese ersten frühen Zeugnisse des sowjetischen Films fast ausnahmslos nicht erhalten, so daß man sich nur nach der Literatur ein Bild von ihnen machen kann. Während sich viele sowjetische Regisseure und Kritiker in späteren Diskussionen von der kruden Vordergründigkeit dieser ersten Agitationsstreifen distanzierten, so kann man auf der anderen Seite doch annehmen, daß in ihnen elementare Grundformen der Montage angewendet wurden und daß sie insofern einen Beitrag zur neuen, revolutionären Ästhetik des sowjetischen Films lieferten, wie sie sich seit 1924 manifestierte.

Was war das eigentliche Neue, das historisch bestimmende Element im sowjetischen Stummfilm? Ohne Zweifel das Element der Montage, das prinzipiell neue filmische Artikulationsformen hervorbrachte. Pudowkin schrieb in der Einleitung zu seinem 1928 in deutsch erschienenen Buch „Filmregie und Filmmanuskript": „Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage. Unter dieser Parole marschiert die junge sowjetrussische Kinematographie . . . Für den Filmregisseur bedeutet jede Szene des fertigen Films das gleiche, wie das Wort für den Dichter. Schwankend, wählend, verwerfend, sich zurücktastend steht er vor den Filmbildern und erst durch die bewußte künstlerische Komposition werden „Montage-Sätze" geschaffen, aus denen, Schritt für Schritt, das definitive Kunstwerk: der Film entsteht." [1])

Die Erkenntnis, daß die Aufeinanderfolge der einzelnen Filmbilder die filmische Sprache konstituiert, daß die Montage eigene Raum- und Zeitverhältnisse entstehen läßt, die die Grundlage für Form und Inhalt jedes Filmwerks legen, war den verschiedenen Strömungen und Tendenzen des sowjetischen Stummfilms gemeinsam, so sehr sie sich auch sonst voneinander unterscheiden mochten (einzig die in Leningrad ansässige „Fabrik des exzentrischen Schauspielers" – FEKS – interessierte sich weniger für Montage als vielmehr für die Arbeit mit Schauspielern und für das Element der Dekoration). Mit der Begeisterung für das Ausdruckselement der Montage geht weitgehend einher eine prinzipielle Abneigung gegen den erzählenden Film und den Film, der mit Schauspielern arbeitet.

Von dieser entschiedenen Ablehnung aller Formen des vergangenen Films und insbesondere des erzählenden Fiktionsfilms ging Dsiga Wertow aus, einer der bedeutendsten Praktiker und Theoretiker des Dokumentarfilms. Wertow hatte ursprünglich als Dichter im Zeichen des Futurismus begonnen. Mit neunzehn Jahren gründete er ein „Geräuschlaboratorium". Auf den Wachszylindern eines alten Phonographen nahm er verschiedene Naturgeräusche auf (Wasserfälle, Sägewerke, Maschinen) und montierte sie nach bestimmten musikalischen Konstruktionsgrundsätzen zusammen. Dieser Tätigkeit lagen bereits Prinzipien zugrunde, die sowohl Wertows späterer Arbeit für den Film (vom Jahre 1918 ab) wie die vieler anderer sowjetischer Filmregisseure bestimmen sollten und die wiederum mit anderen kulturellen Strömungen der damaligen Zeit verbunden waren: das Vertrauen auf die konkrete Wirklichkeit, die Ablehnung alles romanhaft Erfundenen und Erdichteten, und die Überzeugung, daß aus der Organisation des vorgefundenen Materials ein neues visuelles Weltbild, eine neue Lebensstruktur hervorginge. Dsiga Wertow schrieb bereits 1919: „Von heute an braucht der Film keine psychologischen und keine Detektivdramen, von heute ab – keine auf Film gebannten theatralischen Produktionen, von heute ab – keine Drehbücher nach Dostojewski oder Nat Pinkerton. Alles wird umfaßt von der neuen Konzeption der Wochenschau. In den Wirrwarr des Lebens treten hiermit zwei entscheidende neue Faktoren ein:

1. Das Filmauge, das das visuelle Weltbild des menschlichen Auges in Frage stellt und sein eigenes „Ich sehe!" proklamiert und
2. der Kinok oder Monteur, der zum ersten Mal das so erschaute Material organisiert und zu Momenten einer neuen Lebensstruktur verwandelt." [2])

oder auch:

„Das Filmdrama ist Opium für das Volk. Filmdrama und Religion sind Mordwaffen in den Händen der Kapitalisten." [3])

Diese Grundposition Wertows, die als repräsentativ

für einen weiten Bereich der frühen sowjetischen Filmproduktion gelten kann, hatte sich nicht nur aus der Opposition gegen das romantisch-dekadente Kino der zaristischen Zeit und einzelne, ihm wesensverwandte Filme der ersten nachrevolutionären Jahre entwickelt (Filme wie POLIKUSCHKA oder DER POSTMEISTER; die in Deutschland als „Russenfilme" gefeiert wurden), sondern stand in Zusammenhang mit den künstlerischen Positionen des Futurismus und Konstruktivismus, wie sie in Majakowskis Zeitschrift LEF („Linke Front der Kunst") zusammengefaßt wurden. In dieser Zeitschrift erschienen eine Reihe wichtiger theoretischer und literarischer Texte dieser Jahre, neben Gedichten Majakowskis auch Texte von Pasternak, Babel, Tretjakow, Schklowskij sowie Manifeste Wertows und Eisensteins. In der ersten Nummer dieser Zeitschrift stand: „Die LEF wird für eine Kunst streiten, die ‚Konstruktion des Lebens' sei."

Angela Maria Ripellino charakterisiert die Tendenzen des LEF folgendermaßen: „Majakowski und seine Freunde hatten Hoffnung, daß die Kunst, endlich der falschen Ornamente überdrüssig, nun Lieferant notwendiger, nützlicher Gegenstände, Glied des großen Produktionsprozesses geworden wäre; die Künstler hätten sich in Techniker, in „Organisatoren des Lebens" verwandeln sollen . . . Um sich auch im Rahmen der Literatur an ihr strenges Schema zu halten, lehnte die LEF die Phantasie als idealistische Entstellung der Wirklichkeit ab und nahm sich vor, der aus der Phantasie entspringenden Literatur eine sogenannte „Literatur der Tatsachen" entgegenzustellen, das heißt eine Literatur, die sich praktisch darauf beschränkte, mechanisch konkrete Daten zu verzeichnen. Indem die Mitglieder des LEF den Roman, die Epik, die „erdichteten" Werke schlechthin als überholten Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters betrachteten, unterstrichen sie anderseits Wert und Bedeutung der dokumentarischen Literaturgattungen, das heißt der journalistischen Berichte und Memoiren, der Protokolle und Chroniken." [4])

Diese Begeisterung der LEF-Literaten für die „Literatur der Fakten" fand ohne Zweifel in Wertows poetisch-publizistischen Dokumentarfilmen ihre Entsprechung. Interessant ist dabei allerdings, daß die agitatorische Funktion, die Wertow seinen Filmen von Anfang an gegeben hatte, nicht immer mit seinen konstruktivistischen Theorien zur Deckung kam. Wertows Theorien des „Kino-Auges" und seinem Postulat des neuen visuellen Kamera-Weltbildes kam sein Film DER MANN MIT DER KAMERA aus dem Jahre 1929 am nächsten, dessen einzelne Sequenzen wie eine Illustration futuristischer Manifeste anmuten. Andererseits hatte gerade dieser Film so gut wie keine politische Funktion, weshalb er auch – wie Wertows gesamtes Oeuvre – in der UdSSR angegriffen und später mit dem Tadel des „Formalismus" belegt wurde. Wertow selbst verteidigte sich in bezug auf den „Mann mit der Kamera", indem er sagte, es müsse den Filmregisseuren gelegentlich auch erlaubt sein, einen Film zu machen, dessen eigentliches Thema die Filmsprache sei. Während in DER MANN MIT DER KAMERA die Montage als brillantes Gestaltungsmittel und als Organisationsmoment eines neuen Weltbildes oder Lebensgefühls hervortritt, spielt sie beispielsweise in Wertows früher Filmserie KINO-GLAS (Film-Auge) eine bedeutend geringere Rolle; diese Filme basieren vielmehr auf der Theorie des „überrumpelten Lebens", mit der Wertow die Praxis des Dokumentarfilms von heute vorwegnahm. Wenn man die Rolle der Montage in Wertows Filmen allgemein untersuchen wollte, so müßte man vor allem auf seine Arbeit mit den Zwischentiteln eingehen, die in Wertows Filmen keineswegs eine nur informierende, sondern durchaus poetische Funktion haben und in Zusammenwirkung mit der visuellen Organisation des Bildmaterials filmisch-gedankliche Argumentationsketten ergeben.

„Dsiga Wertow verband (in VORWÄRTS SOWJET) die Bilder des Elends mit kontrastierenden, optimistischen Zwischentiteln zu einer filmischen Komposition:

DIE ARBEITER / DIE BAUERN / DIE ROTE ARMEE / ÜBERWINDEN DAS ELEND / VON DER KÄLTE / DEM TYPHUS / DEM HUNGER / DEM TOD / ZUM SIEG ÜBER DEN TOD / ZUM SIEG ÜBER DEN HUNGER / ZUM VOLLSTÄNDIGEN SIEG DER REVOLUTION.

Die Gegenüberstellung war Dsiga Wertows fundamentale Methode, um das Wochenschaumaterial in dem Film VORWÄRTS SOWJET zu systematisieren . . . Diese Methode der Gegenüberstellung begegnet auch in der Dichtung Wladimir Majakowskis. Auf dieser Methode basierte der dramatische Charakter vieler Werke, die in den sowjetischen Theatern jener Zeiten in Szene gesetzt wurden." [5])

Diese Feststellung deckt sich genau mit einer Definition Eisensteins, der in „Dickens, Griffith und wir" schrieb: „Ich selbst habe wohl seit meinen ersten und schriftlichen Äußerungen in den Zwanziger Jahren stets betont, daß die Filmkunst in der Hauptsache eine „Kunst der Gegenüberstellungen" ist." [6]) Während Dsiga Wertow wahrscheinlich als erster Praktiker des sowjetischen Films in den Jahren 1922–1925 die schöpferischen Möglichkeiten der Montage an den einzelnen Folgen seiner Wochenschauserie „Kino-Prawda" ausprobierte, legten zwei andere Pioniere durch ihre Arbeiten ebenfalls wichtige Grundlage für die kommende „Schule" des sowjetischen Stummfilms: Kuleschow und Eisenstein. Kuleschow, der bereits vor 1917 im russischen Film gearbeitet hatte, wurde 1920 als Lehrer an die neugegründete Moskauer Filmhochschule berufen. Kuleschow interessierte sich vor allem für die Arbeit mit Schauspielern und stellte auf diesem Gebiet einige wichtige neue Prinzipien auf. Dabei ließ er sich von Werken des amerikanischen Films anregen, die damals gerade in der Sowjetunion zu sehen waren und begeistert aufgenommen wurden (die Rezeption amerikanischer Filme, vor allem der Werke Griffiths, ist von fundamentaler Bedeutung für die Entwicklung des sowjetischen Stummfilms überhaupt). Was Kuleschow an den amerikanischen Filmen faszinierte, war das sie beherrschende Element der Bewegung. Die Bewegung bildete auch die Grundlage von Kuleschows Schauspieler-Theorie: nicht psychologisierendes Sichvertiefen in die Rolle empfahl er dem Filmschauspieler, sondern eine exakte, wissenschaftlich zu berechnende Umsetzung von Gedanken und Gefühlen und Gesten und Körperhaltungen. Die Schauspieler sollten sich nicht mehr „im Aufknacken der alten Nüsse von Seelenrätseln" üben, sondern zu einem „Instrument für soziale Proklamationen" ausgebildet werden. (Diese Theorie orientierte sich, außer am amerikanischen Film, auch an der „bio-mechanischen" Spielweise des russischen Theaterpioniers Meyerhold). Kuleschows zweiter Grundgedanke besagte, daß der endgültige Film erst aus der Aneinanderreihung, der Montage einzelner Szenen und Sequenzen entstünde; was also zähle, sei nicht so sehr der Inhalt der einzelnen Einstellung, sondern die Art, wie sie mit einer anderen Einstellung zusammengefügt werde.

Diese Theorien erhärtete Kuleschow an einer Reihe von Experimenten, die in die Geschichte des Films eingegangen sind. 1922 filmte er zwei seiner Darsteller in verschiedenen voneinander entfernten Stadtvierteln von Moskau; an einer bestimmten Stelle des Films schnitt er eine Aufnahme des Weißen Hauses in Washington ein. Zwingender Eindruck des montierten Films: die beiden Darsteller begegnen sich vor dem Weißen Haus, das seinen Platz gegenüber dem Moskauer Puschkin-Denkmal hat. „Diese Szene bewies die unglaubliche Kraft der Montage . . . Wir lernten aus ihr, daß die Hauptkraft des Films in der Montage liegt, denn mit der Montage kann man zerstören, reparieren oder sein Material vollkommen umschmelzen", schrieb Kuleschow über sein Experiment. [7]) Pudowkin zitiert ein anderes Experiment, das er als Schüler Kuleschows zusammen mit diesem unternahm: Ein und dieselbe Aufnahme des Schauspielers Mosshuchin kombinierte man in einem Filmstreifen mit dem Bild einer toten Frau, eines Tellers Suppe und eines spielenden Mädchens. Das Publikum, so berichtet Pudowkin, reagierte auf diesen Versuch mit Enthusiasmus: Man habe die schwere Nachdenklichkeit unterstrichen, mit der Mosshuchin die Suppe betrachtet, sei gerührt gewesen über die tiefe Trauer angesichts der toten Frau und habe das leichte, glückliche Lächeln bewundert, das er dem spielenden Mädchen schenke. Daraus folgerte Kuleschow, daß das Spiel eines Darstellers den Zuschauer so erreicht, wie der Schnittmeister es will; „der Zuschauer sieht . . ., was ihm die Montage suggeriert." [8]) Der Original-Film dieses berühmtgewordenen Experimentes ist verlorengegangen; man hat den Versuch verschiedentlich anhand von Fotos zu rekonstruieren versucht (so Hans Richter in seinem Buch „Filmgegner von gestern, Filmfreunde von morgen"), ist dabei aber immer nur von der Idee Kuleschwos ausgegangen, nicht jedoch von dem Material, das er benutzte.

Kuleschows Arbeit führte, sowohl in seinen eigenen Filmen wie in denen seines Schülers Pudowkin, später in eine andere Richtung als die von Wertow und Eisenstein. In Kuleschows Filmen ist die Montage kein zentrales Ausdrucksmittel; sie basieren mehr auf Rhythmus und auf dem verfremdeten Spiel der Darsteller, auf der Atmosphäre, auf der Mischung von exzentrischen und makabren Elementen. Pudowkin andererseits hat zwar auf seine Weise wesentliche Möglichkeiten der Montage erforscht, sich aber einem Filmtyp zugewandt, der dem von Wer-

tow und Eisenstein vertretenen radikal entgegengesetzt war, insofern er von Anfang an für die erzählende Fabel mit einem individuellen Helden optierte und für die psychologische Ausmalung von Gefühlen (zu diesem Zweck setzte Pudowkin unter anderem die Montage ein, nicht nur zur Vermittlung von Gedanken oder zur Darstellung von ideologischen Konflikten). Bezeichnend auch, daß Pudowkin, und hierdurch brachte er sich in einen Gegensatz zu seinem Lehrer Kuleschow, als Hauptdarstellerin seines Films DIE MUTTER eine Schauspielerin des Moskauer Künstler-Theaters, Wera Baranowskaja, verpflichtete, deren Spiel von den Traditionen Stanislawskijs und vom Prinzip der psychologischen Verinnerlichung ausging, Prinzipien, die Eisenstein z. B. aufs entschiedenste ablehnte.

Sergej Eisenstein kam auf dem Umweg über das Theater zum Film. Er war Schüler des großen sowjetischen Theaterklassikers Meyerhold und arbeitete mehrere Jahre lang als Bühnenbildner und Regisseur am Moskauer Proletkult-Theater. Diese Theatertätigkeit Eisensteins ist für seine spätere Filmarbeit und generell für Theorie und Praxis des sowjetischen Stummfilms von größter Bedeutung. Denn Eisenstein hat nicht nur, von der Theaterarbeit ausgehend, 1923 seine erste Theorie der „Montage der Attraktionen" formuliert; er hat ebenfalls deutlich gemacht, wie sich bereits auf der Theaterbühne des Proletkults Vorformen dessen entwickelt haben, was man später im Film „Montage" nannte. Das Theater des Proletkults ging von der Ansicht der Futuristen aus, daß eine Erneuerung des Theaters nur in einer resoluten Vernichtung jeder Tradition und in einer Verschmelzung des Theaters mit den Formen des Zirkus und des Variétés möglich sei. Die Schauspieler dieses Theaters traten denn auch meistens als Clowns auf. Stilisierte und konstruktivistische Dekors beherrschten die Bühne. Eisenstein inszenierte am Proletkult-Theater 1923 die berühmt gewordene Bearbeitung des Ostrowski-Stückes „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste". René Fülöp-Miller beschreibt in seinem Buch „Geist und Gesicht des Bolschewismus" diese Aufführung so:

„Von dem klassischen Text Ostrowskis ist außer dem Namen der Helden und dem des Autors kaum etwas erhalten geblieben. Die Schauspieler bewegen sich, auf Seilen tanzend, über dem Zuschauerraum, eine Darstellerin wird an einem Strick zur Decke des Theaters gehoben; dies alles sind nur keine charakteristische Züge, durch welche der Regisseur das Stück lebendiger gestalten und dem Publikum den Grundgedanken begreiflicher machen will. Inmitten der Handlung wird plötzlich die Szene verfinstert, ein Projektionsschirm sinkt herab und das Kino setzt ein." [9]) Fülöp-Miller meint hier den Kurzfilm GLUMOWS TAGEBUCH, den Eisenstein als Teil dieser Inszenierung drehte und von dem an man seine Filmkarriere zu datieren pflegt. Tatsächlich aber ist auffällig, daß diese Theaterinszenierung Eisensteins (sowie andere Inszenierungen an der Proletkult-Bühne) deutlich montageartigen und geradezu „filmischen" Charakter trugen. Dazu trug nicht nur das „futuristische" Prinzip bei, die Handlung eines Stücks in zahlreiche kleine Fragmente zu zerstückeln und diese unvermittelt aufeinander folgen zu lassen. Eisensteins Regie in „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste" ließ das Stück gleichzeitig in einer „Manege" und auf einem erhöhten Podium ablaufen. Durch wechselnde Beleuchtung wurde ein Schauplatz vom anderen abgelöst; plötzliche Brüche im Dialog leiteten von einer Szene zur anderen über (der Rest eines Satzes wurde beispielsweise schon in der nächsten Szene gesprochen).

Eisensteins Anfänge stehen ästhetisch und ideologisch nahe bei den Theorien Dsiga Wertows. Eisenstein war von einer ähnlichen Abneigung wie Wertow gegen die erzählende Fabel und gegen das Kino des individuellen Helden ergriffen. Im ging es um die Darstellung des Kollektivismus, darum, die Massen direkt auf der Leinwand erscheinen zu lassen, um Formeln der direkten Darstellung von Gedanken und Thesen. Im Grunde aber suchte Eisenstein weniger nach „Darstellung" um ihrer selbst willen, sondern strebte die Aktivierung des Zuschauers an. „Ungestüm und kraftvoll brach unser Film mit der bürgerlichen Konzeption und setzte in absolutem Gegensatz zum bürgerlichen Film den Kollektivismus an die Stelle des Individualismus," schrieb Eisenstein retrospektiv über diese Epoche. „Ich wiederhole, im Überschwang der Begeisterung zertrümmerte er dabei auch die Vorstellung von Sujet und Fabel. Damals schien uns, daß die Fabel den vielgestaltigen Lauf der Ereignisse und Formen beeinträchtige, ihn ärmer machte, als er in Wirklichkeit war. Die Fabel wurde als Synonym des Individualismus empfunden, das den vielgestaltigen Ereignissen der Wirklichkeit aufoktroyiert wurde.

Mit frenetischem Eifer schrieb ich 1924:
„Nieder mit Sujet und Fabel!" Dabei sah ich die Intrige als eine „individualistische Komponente" innerhalb des dargestellten Ganzen an." [10])

Zwar lassen sich die ersten Filme Eisensteins mit denen Wertows insofern nicht identifizieren, als Wertow der Realität gegenüber wenigstens beim Filmen eine dokumentarische, registrierende Haltung einnahm, die Inszenierung ablehnte, während Eisenstein die Vorgänge, die er aufnahm, inszenierte, anfangs sogar nach deutlich theatralischen Prinzipien. Und doch ist das Dokumentarische auch in Eisensteins frühen Filmen stark entwickelt. Die Objekte, die Landschaft, die umgebende Realität spielen mit, werden zum Bestandteil der Kamera-Realität. Was wäre der PANZERKREUZER POTEMKIN ohne die Treppen von Odessa oder ohne die steinernen Löwen, was wäre OKTOBER ohne die Brücken von Leningrad? „Überall stehen hier Dinge an Stelle von Ideen; Dinge, die die Ideologienhaftigkeit der Ideen enthüllen. Kaum hat je eine sozialgeschichtliche Situation einen direkteren künstlerischen Ausdruck gefunden als die Krise des Kapitalismus und die Geschichtsphilosophie des Marxismus in dieser Montagetechnik", schreibt Arnold Hauser über die Montagen Eisensteins. [11])

Das Bestreben, Kunst und Leben einander anzunähern, die Kunst gleichsam aus dem Rohmaterial des Lebens zusammenzubauen, war schon das Prinzip Eisensteins bei seiner letzten Theaterinszenierung gewesen, bei dem Stück GASMASKEN von Tretjakow, das er in einer Gasfabrik inszeniert hatte, inmitten von Maschinen und Generatoren. Künstlerisch war der Erfolg dieser Inszenierung allerdings wenig befriedigend; dieser Umstand bewog Eisenstein nicht zuletzt, sich der Filmarbeit zuzuwenden. Ein anderes seiner Arbeitsprinzipien aber läßt ihn wieder mit Wertow verwandt erscheinen: Eisensteins Abneigung gegen Berufsschauspieler brachte ihn dazu, die Darsteller seiner Filme jedenfalls in der Stummfilmzeit immer nur nach dem Typischen ihrer Physiognomie auszusuchen; dieses Prinzip nannte er „Typage", und es läßt erkennen, daß Eisenstein nicht so sehr an der Darstellung von individuellen Personen oder Charakteren interessiert war, sondern an der Demonstration von sozialen Zusammenhängen und an der Funktion, die „typische" Individuen in solchen Zusammenhängen haben. Bezeichnend für diese „Typage" ist der Priester aus dem PANZERKREUZER POTEMKIN, zu dessen Physiognomie der Kneifer ebensosehr gehört wie die Gesichtszüge; der Kneifer ist schließlich auch das einzige, was von ihm noch übrig bleibt, nachdem ihn die aufständischen Matrosen von Bord gestürzt haben.

Einer der wichtigsten theoretischen Texte aus Eisensteins früher Zeit ist das Manifest „Montage der Attraktionen", das 1923 in der Zeitschrift LEF erschien. Konzipiert war dieser Text zunächst für das Theater, obwohl er sich in gleicher Weise auch auf den Film anwenden läßt und für Eisensteins Filme selbst bezeichnend ist.

„Montage der Attraktionen" beginnt mit dem interessanten Postulat, daß das Rohmaterial des Theaters der Zuschauer selbst sei (also nicht etwa die Wirklichkeit oder die dargestellte Wirklichkeit!) und daß die Hauptaufgabe jedes funktionellen Theaters darin bestände, den Zuschauer in eine bestimmte Richtung zu führen oder ihn in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Die Waffen für diese Absicht fänden sich im gesamten überlieferten Apparat des Theaters, und ihr gemeinsames Element sei die Qualität einer „Attraktion". Eisenstein definiert die „Attraktion" dann folgendermaßen:

„Attraktion (aus der Perspektive des Theaters) ist jedes theatralische Moment, das mit Aggressivität besetzt ist, das heißt jedes Element des Theaters, das den Zuschauer über die Sinne oder psychologisch beeinflußt; dieser Einfluß kann experimentell erhärtet und auf bestimmte emotionale Erschütterungen hin mathematisch berechnet werden, und nur die Gesamtheit dieser Erschütterungen ermöglicht es, die ideellen Momente des Vorgeführten, die ideologische Schlußfolgerung zur Wirkung zu bringen." [12])

Die wichtigsten Ideen aus diesem Manifest sind also: 1. eine Definition der Kunst, die weniger das Resultat (also das Kunstwerk), sondern vielmehr die Beziehung zum Zuschauer als einen dynamischen Prozeß ins Auge faßt, und 2. die Vorstellungen von „Attraktionen" als bewußt eingesetzten Schockelementen, die den Zuschauer in einen Zustand der Rezeptivität versetzen, man könnte auch sagen, in einen Zustand der Ekstase (dieser Begriff spielt in Eisensteins späteren theoretischen Werken eine Rolle), in welchem er auf sinnliche oder psychologische Reize und Informationen reagiert.

Beispiele solcher „Attraktionen" lassen sich in Ei-

sensteins Filmen zahlreich finden. Das ist etwa die Parallelmontage von der Niedermetzelung der Arbeiter und der Abschlachtung eines Ochsen. Die tote Frau, die Kutsche und das Pferd auf der Brücke in OKTOBER. Verschiedene Momente in der Treppenszene aus OKTOBER, und besonders die kurze Sequenz der drei steinernen Löwen, die auf die Treppensequenz folgt, und die zu sagen scheint: sogar steinerne Tiere werden hier im Protest lebendig. Oder der seltsame Tanz der Liliputaner in STREIK, der einen Kontrapunkt zu den Verhandlungen zwischen den Kapitalisten und dem jungen Arbeiter bildet.

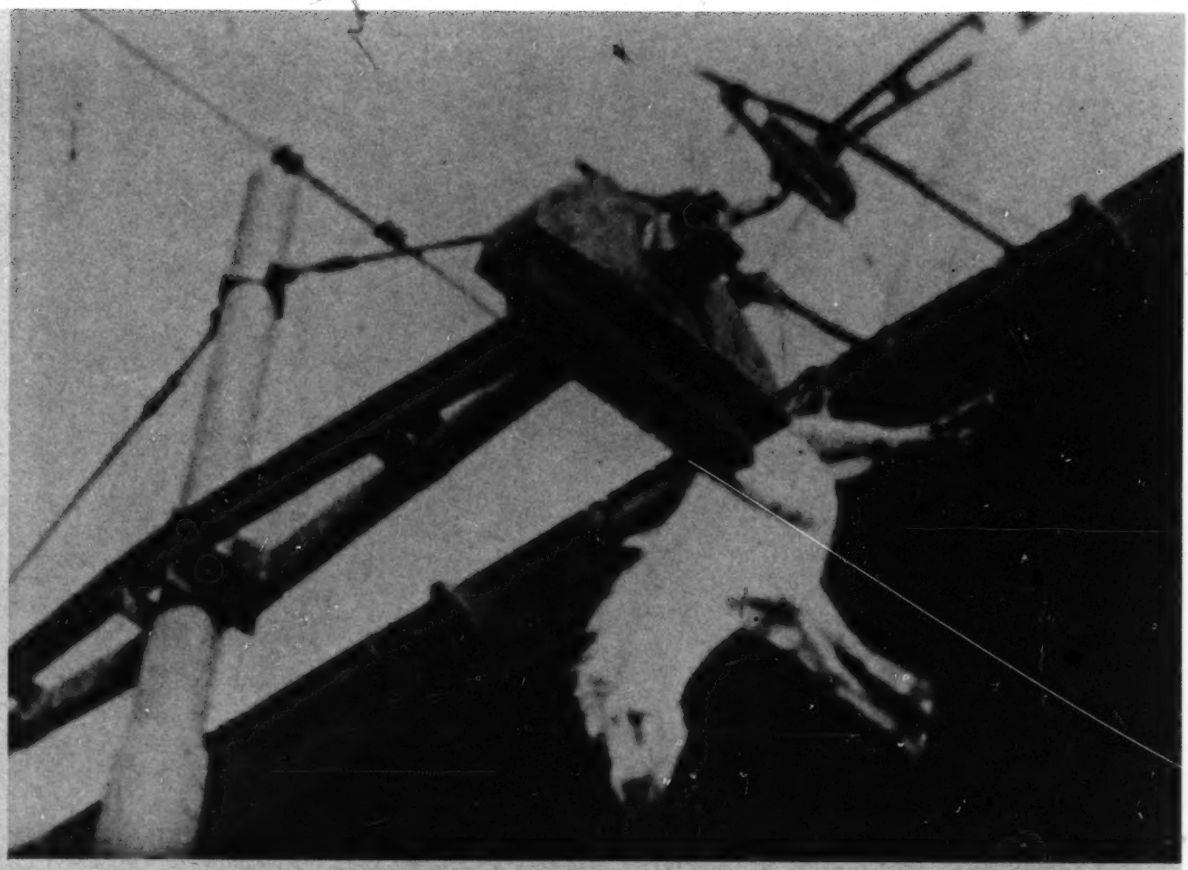
Der Eisensteinsche Begriff der „Attraktion" ist verwandt mit dem Begriff der „Verfremdung", wie er zuerst von Viktor Schklowskij angewendet wurde (in seiner „Theorie der Prosa"). Schklowskij sah in der „Verfremdung" das Prinzip einer literarischen Technik, die ein Objekt aus seinem normalerweise gegebenen Bedeutungszusammenhang herausreißt und es in einen ungewohnten Zusammenhang hineinstellt, damit es auf neue Weise gesehen und erlebt wird; der Effekt auf den Leser wird hier als ein ähnlicher gesehen wie bei Eisensteins „Montage der Attraktionen" der Effekt auf den Zuschauer.

Einen wesentlichen Schritt weiter ging Eisenstein, als er anläßlich der Arbeit an dem Film OKTOBER seine „Theorie des intellektuellen Films" formulierte. OKTOBER wurde zur gleichen Zeit und aus dem gleichen Anlaß hergestellt wie Pudowkins DAS ENDE VON ST. PETERSBURG: Beide Filme entstanden aus Anlaß der Zehnjahresfeier der Oktoberrevolution, und beide behandeln das gleiche Thema, nämlich die Oktoberrevolution. Während aber Pudowkin dieses Thema auf dem Umweg über eine Fabel mit individualisierten Helden anpackte (die Geschichte eines Bauernburschen, der vom Land nach Petersburg kommt und in Streikwirren, Krieg und schließlich in die Revolutionsereignisse hineingerät), wählte Eisenstein eine ganz andere Darstellungsform – er baute seinen Film OKTOBER wie eine Wochenschau oder einen historischen Dokumentarfilm auf. Die Geschichte erschien selbst auf der Leinwand ohne Vermittlung durch eine erzählende Fabel. Um bestimmte historisch-gesellschaftliche Prozesse darstellen zu können, hatte Eisenstein sich metaphorische Montagen ausgedacht: um den Sturz des Zarenregimes durch die Februar-Revolution zu veranschaulichen, ließ er eine Statue des Zaren Alexander III. stückweise zerfallen und schließlich umstürzen; der Vorgang wurde in der Montage unnatürlich gedehnt und stilisiert, eingeschnitten in das Fallen der Statue sah man erhobene Sensen und Gewehre, Zeichen für die Träger der Revolution, die Bauern und Soldaten. Montagen wie diese faszinieren zugleich durch ihre formale Schönheit und durch ihren gedanklichen Gehalt. Hier realisierte sich, was Eisenstein mit der höchsten Organisationsform des Films, wie sie ihm vorschwebte, erreichen wollte: eine Synthese bisher dualistisch einander gegenüberstehender Denk- und Empfindungsvorgänge. Für diesen neuen Film-Typus fand Eisenstein den Ausdruck „intellektueller Film" – ein Film, der „befreit von traditionellen Einengungen, direkte Ausdrucksformen für Ideen, Systeme und Vorstellungen bildet, ohne den Zwang zur Vermittlung und zur Paraphrase." [13]) In einem Artikel, der 1929 in der „Vossischen Zeitung" erschien, schrieb Eisenstein:

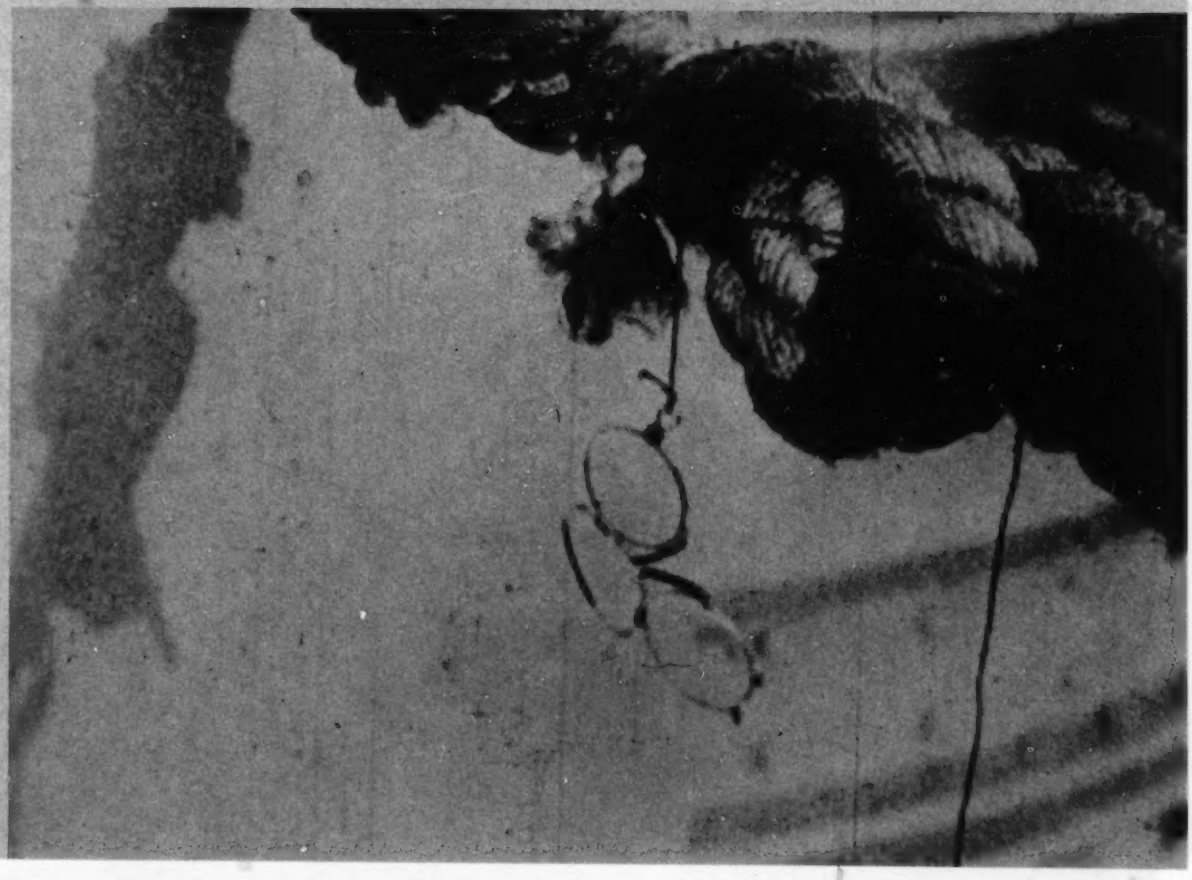
„Mit dem Dualismus zwischen den Sphären „Gefühl" und „Verstand" muß die neue Kunst Schluß machen. Der Wissenschaft muß ihre Sinnlichkeit zurückgegeben werden ,ihrem intellektuellen Prozeß Feuer und Leidenschaft. Der abstrakte Denkprozeß soll in das Siedefeuer der praktischen Tätigkeit getaucht werden. Der kastrierten, spekulativen Formel muß der Reichtum und die Üppigkeit der lebendigfühlbaren Form wiederkehren. Der formalen Willkür muß die Genauigkeit ideologischer Formulierung verliehen werden.

Dies ist die Forderung, die wir aufstellen. Dies sind die Forderungen, die wir der anbrechenden Periode entgegenstellen. Welche Form der Kunst ist ihnen gewachsen? Einzig und allein die Kinematographie. Einzig und allein die intellektuelle Kinematographie. Die Synthese des emotionellen, dokumentalen und absoluten Films. Nur der intellektuelle Film wird imstande sein, den Zwiespalt zwischen der „Sprache der Logik" und der „Sprache der Bilder" zu entscheiden. Auf der Grundlage der ‚Sprache der Kinodialektik'. [14])

Diese Theorie Eisensteins bezeichnet den vielleicht höchsten Punkt seines Denkens und den höchsten Punkt theoretischer Entwicklung, den der sowjetische Stummfilm gefunden hat. In einigen Episoden aus OKTOBER (zum Beispiel der Montage von Religionssymbolen und Götzenbildern, die in Beziehung stehen zum Zwischentitel „Für Gott und Vater-



Sergej Eisenstein: Oktober 1927



Sergej Eisenstein: Panzer-kreuzer Potemkin 1926

land") wird deutlich, was Eisenstein mit dieser Theorie meinte und welche Möglichkeiten das Filmmedium in diesem von Eisenstein intendierten Sinne besitzt.
Leider hatte Eisenstein wenig Möglichkeiten, in dieser Richtung weiterzuarbeiten. QUE VIVA MEXICO, sein mexikanisches Projekt, konnte er nie beenden. Auch die BESHIN-WIESE mußte er abbrechen, noch einmal von neuem beginnen und dann wieder, diesmal endgültig, abbrechen. In den erhaltenen Fragmenten dieser beiden Filme ist aber deutlich zu spüren, wie die wesentlichsten Motive seiner „Theorie des intellektuellen Films" weiter lebendig sind.

Das Ende der Zwanziger Jahre bedeutete in der UdSSR noch nicht unbedingt die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm, denn wegen einer sehr schleppenden Umrüstung der sowjetischen Kinos auf Tonapparaturen fuhr man bis 1935 mit der Produktion von Stummfilmen fort (obwohl bereits 1931 Tonfilme gedreht wurden, so Nikolai Ekks DER WEG INS LEBEN). Dagegen wurde der sowjetische Film von einer tiefgehenden ökonomischen, stilistischen und politischen Wandlung ergriffen. In ökonomischer Hinsicht setzte sich im Zusammenhang mit den beiden Fünfjahresplänen zwischen 1928 und 1937 eine weit stärkere zentralistische Planung und Lenkung des Films nach industriellen Gesichtspunkten durch. 1930 setzte Stalin Boris Schumjatski als Leiter der Staatsfirma „Sojuskino" ein; um den neuen Direktiven im Filmwesen Geltung zu verschaffen. Schumjatski hat in der Geschichte des sowjetischen Films unheilvolle Berühmtheit erlangt, weil er der geschworene Feind Eisensteins (aber nicht nur Eisensteins) war und dessen Projekte regelmäßig ablehnte; daß Eisenstein DIE BESHIN-WIESE zweimal drehen und dann abbrechen mußte, ohne daß der Film jemals zur Aufführung kam, ist auch auf Schumjatski zurückzuführen. Nachdem im Gegensatz zu allen Planungen die Produktion sowjetischer Spielfilme in den Dreißiger Jahren quantitativ immer mehr abgesunken war, wurde Schumjatski 1938 selbst als „Schädling" entlarvt und abgesetzt.

Die Diskussion um Fragen des Stils, die Ende der Zwanziger und Anfang der Dreißiger Jahre in der Sowjetunion entbrannt[illegible]st gekennzeichnet vom Streit zwischen den Ver[illegible]rn des „poetischen" und denen des „prosaischen[illegible]inos. Die Unterscheidung zwischen „poetischem" und „prosaischem" Kino stammt eigentlich von Viktor Schklowskij, wurde aber immer wieder aufgegriffen und ist bis heute in der Filmtheorie lebendig geblieben, obwohl oder gerade weil sich nie eine präzise Definition beider Genres finden ließ. Die Vertreter des „prosaischen" Kinos, das in den Dreißiger Jahren die Oberhand gewinnen sollte, warfen den „Poeten" Unverständlichkeit und Überkompliziertheit der Form vor (was sich bald zu dem stereotypen Vorwurf des „Formalismus" wandelte), während in der umgekehrten Richtung man die Vernachlässigung der Form beklagte. Allgemein wurden die Filmschaffenden nun dazu angehalten, einfachere, volkstümlichere Filme zu drehen, die den Forderungen des Sozialistischen Realismus entgegenkamen.
Eisenstein beklagte in seinem 1932 geschriebenen Aufsatz „Das Mittlere von Dreien" den Niedergang des sowjetischen Films:
„Die Poesie der Filmform ist verlorengegangen. Vor uns laufen Protokolle der Taten handelnder Personen und der Vergehen ihrer Gestalter ab.
Das ganze Feld des filmischen Ausdrucks, der filmischen Bildhaftigkeit ist von der Leinwand verschwunden.
Die Filmleinwand hat ihr Gesicht verloren. Sie ist nur noch ein Viereck aus Leinen von verdächtiger Weiße, nicht mehr. Auf ihr bewegen sich graue Schemen von Menschen. Mitunter wird das Ganze von Ton begleitet. Alles das, was fehlt, was dem Film einst seinen poetischen und bildlichen Zauber verlieh, alles das, was der Zuschauer, ungeachtet des Sujets, für das vollkommene emotionale Miterleben braucht, floß in die Erkenntnisse ein, für die die Künstler der vergangenen Periode „Schweiß und Blut" ließen." [15])
Sergej Jutkewitsch, ein Vertreter des „prosaischen" Films, polemisierte gegen die Anhänger des „poetischen" Kinos (speziell gegen einen 1927 erschienenen Sammelband von Vertretern der „formalen Schule" über die „Poetik des Kinos" mit Beiträgen von Eichenbaum, Tynjanow, Schklowskij u. a.).:
„Die vielzitierte Sprache des Films, für deren Reinheit die eifrigen Neuerer so sehr eintraten . . ., die poetische, malerische Sprache, in der sich die Einstellungen in Reime verwandelten, sich skandierten wie Verse, führte zur Verneinung des Menschen, sie führte dazu, daß die Rolle des Schauspielers zum „Typ", zur Marionette oder zum Modell herabsank. Gerade durch diese Richtung entstanden im sowjetischen Film eine Reihe überzüchteter, gegenstands-

loser Werke, die nach allen Regeln der französischen ‚Avantgarde' aufgebaut waren." [16])

Die wenig differenzierte und mit Anklageklischees durchsetzte Sprache („Verneinung des Menschen"), mit der hier der Angriff gegen die Vertreter des „poetischen Kinos" geführt wird, mag einiges, wenn auch vielleicht zu wenig von der Realität, auch der politischen Realität, vermitteln, die hinter diesem Streit über stilistische Fragen stand. Tatsache war, daß im Zeichen der Durchsetzung des „Sozialistischen Realismus in der 2. Hälfte der Dreißiger Jahre die meisten großen Vertreter des Kinos der Stummfilmzeit praktisch der Ächtung verfielen – das gilt jedenfalls für Dsiga Wertow und Kuleschow; Kosinzew und Trauberg, einst Repräsentanten der „Fabrik des exzentrischen Schauspielers", vermochten mit der MAXIM-TRIOLOGIE einen neuen Stil zu finden. Pudowkin hatte im Gegensatz zu Eisenstein schon immer als Verfechter eines realistischen Prinzips gegolten; Eisenstein dagegen konnte jahrelang in der UdSSR nicht arbeiten, ein Projekt nach dem andern scheiterte oder wurde abgelehnt.

Erst seit Mitte der Sechziger Jahre läßt sich auch in der Sowjetunion eine Renaissance der Stummfilmästhetik oder doch zumindest eine Neuentdeckung und Neubewertung dieser wichtigen Filmepoche beobachten, ablesbar an der großen Zahl publizierter theoretischer Texte, allem voran an der Publikation der gesammelten Werke Eisensteins in sechs Bänden (die allerdings auch nur einen Teil des insgesamt von Eisenstein hinterlassenen Materials enthalten).

Die Konfrontation zwischen Anhängern eines „poetischen" und eines „prosaischen" Kinos mag immerhin mit sich gebracht haben, daß einige Wesenszüge, die den sowjetischen Film in den Zwanziger Jahren insgesamt charakterisierten, schärfer definiert wurden. So schrieb der Leningrader Kritiker J. Dobin:

„Das prosaische (oder genauer, das erzählende) Prinzip beruht auf dem Streben nach Vielseitigkeit . . . Aber so sehr auch der erzählenden Form Grenzen gesetzt sein mögen (die Filmerzählung hat Grenzen), so haftet ihr doch ein innerlich notwendiges prinzipielles Bestreben nach vielseitiger Formung einer Gestalt an.

Dem poetischen oder, anders ausgedrückt, dem metaphorischen Prinzip ist dieser Impuls nicht eigen. Hier orientiert man sich auf lakonische Verdichtung des Materials. Die vielen Seiten einer Erscheinung werden konzentriert. Blitzartig werden weit voneinander entfernte Erscheinungen und Gegenstände einander nähergebracht. Ein ganzes kompliziertes Gefüge wird durch ein herausgegriffenes Detail ausgedrückt . . . Beim metaphorischen Prinzip steht die Verallgemeinerung im Vordergund." [17])

Dieses Prinzip, bildhafte Formen für verallgemeinerte Erkenntnisse gefunden zu haben, viele Seiten einer Erscheinung in einem blitzartigen metaphorischen Bild konzentriert zu haben, ist vielleicht die wichtigste und zentralste Errungenschaft der sowjetischen Kinematographie der Zwanziger Jahre; sie macht gleichzeitig ihre Modernität und Aktualität aus.

Ulrich Gregor

Anmerkungen

[1]) W. Pudowkin, Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928, S. 9 f.

[2]) Das Manifest „Die Revolution der Kinoki" („Kinoki. Perevorot") wurde nach Angaben von Georges Sadoul bereits 1919 von Wertow formuliert. Es erschien in einer erweiterten Fassung in der Nr. 3/1922 der von Majakowski herausgegebenen Zeitschrift LEF. Der deutsche Text ist zitiert nach: Kinemathek, Heft 15, Berlin, März 1965, S. 4 f.

[3]) Angelo Maria Ripellino, Majakowskij und das russische Theater der Avantgarde, Köln 1964, S. 297.

[4]) Ripellino, a. a. O., S. 140 f.

[5]) Nikolaj Abramov, Dsiga Wertow, Rom 1963. Zitiert nach: Kinemathek 15, a. a. O., S. 6.

[6]) Sergej Eisenstein, Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1960, S. 210.

[7]) Lew Kuleschow in: Kino-Fot, Nr. 3, Moskau 1922. Zitiert nach: Jay Leyda, Kino – A History of the Russian and Soviet Film, London 1960, S. 165.

[8]) Wsewolod Pudowkin, Film Technique and Film Acting, New York 1960, S. 168.

[9]) René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus, Wien 1926, S. 180 f.

[10]) Sergej Eisenstein, Das Mittlere von Dreien (1924–1929). Zitiert nach: Hermann Herlinghaus, Michael Hanisch, Fred Gehler, Hans Lohmann, Rudolf Freund (Herausgeber), Der sowjetische Revolutionsfilm. Zwanziger und Dreißiger Jahre. Eine Dokumentation. Berlin 1967, S. 68 f.

[11]) Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Band II, München 1953, S. 512.

[12]) Zitiert nach Viktor Schklowskij, Schriften zum Film, Frankfurt 1966, S. 80.

[13]) Sergej Eisenstein: A Dialectic Approach to Film Form. In: Film Form – The Film Sense, New York 1959, S. I – 63.

[14]) S. M. Eisenstein, Der Film der Zukunft. In: Vossische Zeitung, Nr. 436, Berlin, 15. September 1929. Zitiert nach: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 3/67, Hermann Herlinghaus, Lissi Zilinski (Herausgeber), Sowjetischer Film in Deutschland 1922–1932. Eine Dokumentation. Berlin 1967, S. 1082.

[15]) Sergej Eisenstein, Das Mittlere von Dreien (1924–1929), a. a. O., S. 70.

[16]) Ulrich Gregor, Friedrich Hitzer (Herausgeber), Der sowjetische Film I, 1930–1939. Eine Dokumentation. Bad Ems 1966, S. 120.

[17]) Ulrich Gregor, Friedrich Hitzer (Herausgeber), Der sowjetische Film I, 1930–1939, a. a. O., S. 121 f.

Politik

1917

22.1. In Petrograd streiken etwa 300000 Arbeiter

23.–27.2. Februarrevolution: Aufstand der Soldaten und der Arbeiter, die den Sowjet der Arbeiter- und Soldaten-Deputierten schaffen. Die Macht aber erringt das Exekutivkomitee der Duma (Parlament)

2.3. Zar Nikolaus II. dankt ab. Fürst Lwow wird Ministerpräsident der Provisorischen Regierung

12.3. Stalin und Kamenew treffen aus Sibirien in Petrograd ein

3.4. Lenin kehrt aus dem Schweizer Exil nach Petrograd zurück

24.–29.4. Die Allrussische Konferenz der Bolschewiki in Petrograd beschließt die Resolutionen über den Krieg und zur Agrarfrage

2.–23.6. Der I. Allrussische Kongreß der Sowjets der Arbeiter- und Soldatendeputierten tagt; 285 Deputierte sind Sozialrevolutionäre, 248 Menschewiki, 105 Bolschewiki

8.7. Kerenski wird Ministerpräsident, er läßt die bolschewistische Partei verfolgen, Lenin muß sich verbergen

26.7.–3.8. Der VI. Parteitag der Russischen Sozialdemokratischen Arbeiter-Partei (Bolschewiki) tagt

12.–14.9. Lenin fordert den bewaffneten Aufstand

10.10. Das Zentralkomitee der RSAP beschließt den Aufstand

25.10. Oktoberrevolution: Die Bolschewiki ergreifen die Macht und stürzen die Provisorische Regierung. Lenin wird Vorsitzender des Rats der Volkskommissare, Rykow Volkskommissar für Inneres, Trotzki für Auswärtiges, Stalin für Nationalitäten, Lunatscharski für Volksaufklärung

25.–27.10. Der II. Allrussische Sowjet-Kongreß (mit 390 Bolschewiki, 179 Linken Sozialrevolutionären, 35 Menschewiki-Internationalisten) beschließt die Dekrete über den Frieden und über den Grund und Boden

14.11. Dekret über die Arbeiterkontrolle

25.11. Die Wahlen zur Konstituante bringen den Bolschewiki 175 Mandate, den rechten Sozialrevolutionären 370 von 707 Sitzen

2.12. Mit dem Deutschen Reich wird in Brest-Litowsk ein Waffenstillstand geschlossen, die Friedensverhandlungen beginnen. Durch Dekret wird der Oberste Volkswirtschaftsrat errichtet

7.12. Eine außerordentliche Kommission zur Bekämpfung von Konterrevolution, Sabotage und Spekulation (Tscheka) wird eingesetzt

1918

7.1. Die Konstituierende Versammlung wird vom Zentral-Exekutivkomitee der Sowjets aufgelöst

23.–31.1. Der III. Allrussische Sowjetkongreß tagt

1.2.–14.2. Der Gregorianische Kalender wird in

Rußland eingeführt

10.2. Trotzki lehnt in Brest-Litowsk die deutschen Friedensbedingungen ab und erklärt „weder Krieg noch Frieden"

22.2. Das Zentralkomitee der RSAP(B) beschließt die sofortige Annahme der deutschen Vorschläge, nachdem die deutschen Truppen beim Vormarsch auf Petrograd sind

23.2. Das Dekret über die Gründung der Roten Armee der Arbeiter und Bauern wird veröffentlicht

3.3. Der Friedensvertrag von Brest-Litowsk wird unterzeichnet

6.–8.3. Der VII. Parteitag der RSAK (B) beschließt den neuen Namen Russische Kommunistische Partei (Bolschewiki)

8.3. Fürst Lwow bildet im Fernen Osten eine Gegenregierung der Weißen

12.3. Der Rat der Volkskommissare siedelt nach Moskau über

13.3. Trotzki wird Verteidungskommissar

15.–17.3. Der IV. Allrussische Sowjetkongreß ratifiziert den Brester Friedensvertrag

6.4. Deutsche Truppen besetzen Charkow, japanische Wladiwostok

25.5. Das tschechoslowakische Korps (ein Freiwilligenverband aus ehemaligen Kriegsgefangenen, ca. 40 000 Mann) beginnt in Sibirien den Kampf gegen lokale Sowjets und Rote Armee und zieht zur Wolga; bald beherrscht es faktisch Sibirien, den Ural und das Gebiet der mittleren Wolga

30.6. Der Rat der Volkskommissare beschließt das Dekret über die Nationalisierung der Industriebetriebe. Tschitscherin wird Volkskommissar für Auswärtiges

4.7. Der V. Allrussische Sowjetkongreß (mit 745 Bolschewiki, 352 Linken Sozialrevolutionären) tritt zusammen

7./8.7. Ein Aufstand von Linken Sozialrevolutionären in Moskau wird niedergeschlagen. Englisch-französische Interventionstruppen besetzen den nördlichen Teil der Murmansk-Eisenbahnlinie

9./10.7. Der nunmehr rein bolschewistische V. Sowjetkongreß konstituiert die Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik (140 Millionen Einwohner) und gibt ihr eine Verfassung

8.8. Das tschechische Korps und weiße Truppen erobern Kasan an der Wolga

8.9. Die Rote Armee greift die Weißen und das tschechische Korps erfolgreich an

6.–9.11. Der VI. Allrussische Sowjetkongreß tagt

13.11. Das Zentral-Exekutivkomitee der Sowjets annulliert den Vertrag von Brest-Litowsk

1.12. Die provisorische Arbeiter- und Bauernregierung der Ukraine wird gegründet

1919

4.1. Die Rote Armee greift die Truppen des Weißen Generals Krassnow an der Südfront an

18.1. Französische Truppen landen in Odessa, englische in Baku

2.–7.3. Der I. Kongreß der III. Kommunistischen Internationale (Komintern) wählt Sinowjew zum Vorsitzenden

18.–22.3. Der VIII. Parteitag der Russischen Kommunistischen Partei beschließt ein neues Parteiprogramm und errichtet drei neue Parteiorgane: Politisches Büro, Organisationsbüro, Sekreatriat. Das Politbüro besteht aus Kamenew, Krestinski, Lenin, Stalin, Trotzki

12.4. Admiral Koltschaks weiße Truppen (rund 125 000 Mann) erreichen fast die Wolga

19.5. Die weiße Armee des Generals Denikin (rund 150 000 Mann), von Großbritannien unterstützt, bricht in das Don-Bekken ein

22.5. Die Rote Armee gibt Riga auf und muß daraufhin Estland und Lettland räumen

14.6. Frankreich und Großbritannien erkennen Koltschak als Regenten Rußlands an

31.8. Denikins Truppen besetzen Kiew

21.10. Die Rote Armee geht zur Offensive gegen die Truppen des Generals Judenitsch über, die bis kurz vor Petrograd vorgedrungen sind

5.–9.12. Der VII. Allrussische Sowjetkongreß tagt

29.12. Mit der Eroberung von Tomsk ist der entscheidende Sieg über die Truppen Koltschaks in Sibrien errungen

GOUDSTAUD TARTARIE

1920

16.1. Der Oberste Rat der Alliierten hebt die Wirtschaftsblockade gegen Sowjetrußland auf

2.2. In Dorpat wird der Friedensvertrag mit Estland abgeschlossen

29.3.–4.4. Der IX. Parteitag der RKP (Bolschewiki) tagt

6.5. Polnische Truppen unter Pilsudski erobern Kiew

4.7. Der Roten Armee unter Tuchatschewski gelingt der entscheidende Gegenschlag

12.7. Im Friedensvertrag von Moskau wird Litauens Unabhängigkeit anerkannt

21.7.–6.8. Der II. Komintern-Kongreß nimmt Lenins 21 Richtlinien zur Aufnahme in den Komintern auf

11.8. In Riga wird der Friedensvertrag mit Lettland abgeschlossen

14./15.8. Eine polnische Gegenoffensive führt schließlich zum Rückzug der Roten Armee von der Westfront

1.9. Ganz Turkestan ist erobert

22.–25.9. Die 9. Parteikonferenz errichtet Kontrollkommissionen

14.10. In Dorpat wird mit Finnland Frieden geschlossen

18.10. Mit Polen wird ein Waffenstillstand vereinbart

16.9. Die Rote Armee unter Frunse besetzt den Rest der Krim

22.–29.12. Der VIII. Allrussische Sowjetkongreß billigt das Programm der Elektrifizierung (Goelro-Plan)

1921

22.2. Eine Staatliche Plankommission (Gosplan) wird zur Steuerung der Wirtschaft eingesetzt

26.–28.2. Als erste Staaten erkennen Persien und Afghanistan die Sowjetrepublik an

2.3. Die Matrosen von Kronstadt erheben sich: „Nieder mit der Diktatur der Kommunisten!"

8.–16.3. Der X. Parteitag der RKP diskutiert Lenins Plan einer Neuen Ökonomischen Politik (NEP) und die Stellung der Gewerkschaften und verurteilt in der Entschließung über die Einheit jede Fraktionsbildung innerhalb der Partei

15.3. Die Naturalsteuer wird eingeführt

16.3. Mit Großbritannien wird ein Handelsvertrag geschlossen, der erste mit einer westlichen Macht, mit der Türkei ein Friedens- und Freundschaftsabkommen

17.3. Kronstadt wird gestürmt, damit ist die Revolte der 14 000 Matrosen und Soldaten blutig niedergeschlagen

18.3. In Riga wird der Friedensvertrag mit Polen abgeschlossen

6.5. Ein Handelsvertrag mit Deutschland wird unterzeichnet

22.6.–12.7. Der III. Komintern-Kongreß findet in Moskau statt

27.7. Das Zentralkomitee der RKP fordert alle Parteiorganisationen zur Parteireinigung auf

11.8. Die Beschlüsse des Rats der Volkskommissare über die Neue Ökonomische Politik (NEP) werden veröffentlicht

29.9. Der Völkerbund lehnt Nansens Antrag ab, die hungernden Menschen im Wolgagebiet zu unterstützen

12.10. Die Staatsbank der RSFSR wird gegründet

22.–27.10. Der IX. Allrussische Sowjetkongreß tagt

25.10. Das von den Japanern geräumte Wladiwostok wird erobert

1922

27.3.–2.4. Der XI. Parteitag der RKP wählt Stalin zum Generalsekretär

16.4. Im Vertrag von Rapallo (Tschitscherin-Rathenau) nehmen das Deutsche Reich und die RSFSR volle diplomatische Beziehungen auf und vereinbaren wirtschaftliche Zusammenarbeit

25.5. Lenin erleidet einen Schlaganfall, die rechte Seite ist gelähmt, er verliert die Sprache

2.10. Lenin nimmt die Arbeit wieder auf

10.11. Die Fernöstliche Republik beschließt den Anschluß an die RSFSR

4.11.–5.12. Der IV. Komintern-Kongreß findet statt

1.12. Die Währung wird stabilisiert

13.12. Lenin erleidet erneut einen Anfall, er muß sich endgültig zurückziehen

30.12. Der I. Allunions-Sowjetkongreß gründet die Union der Sozialistischen Sowjetre-

publiken (aus RSFSR, Ukraine, Weißrußland, Transkaukasus)

1923

5.3. Lenin diktiert eine Botschaft an Trotzki mit der Bitte um Unterstützung, eine Botschaft an Stalin zeugt von äußerster Entfremdung

10.3. Ein dritter Anfall raubt Lenin endgültig die Sprache

17.–25.4. Vor dem XII. Parteitag hält Sinowjew, Parteisekretär von Petrograd, das Hauptreferat

6.7. Die Verfassung der UdSSR tritt in Kraft; für Außenpolitik, Außenhandel, Wirtschaftsplanung, Verteidigung, Rechtspflege, Volkserziehung und Gesundheitsfürsorge ist ausschließlich die Union zuständig

8.10. Trotzki greift in einem offenen Brief die Parteileitung an

15.10. Führende Kommunisten schließen sich in der „Erklärung der Sechsundvierzig" Trotzkis Kritik am Zentralkomitee an

8.12. In einem offen Brief weist Trotzki auf die Gefahr des Bürokratismus in der Parteiführung hin

1924

16.–18.1. Auf der 13. Parteikonferenz wirft Stalin Trotzki „sechs Irrtümer" vor, die Konferenz verurteilt Trotzkis „kleinbürgerliche Abweichung vom Leninismus"

21.1. Lenin stirbt. Vorsitzender des Rats der Volkskommissare wird Rykow

26.1. Petrograd wird in Leningrad umbenannt

26.1. Vor dem II. Allunions-Sowjetkongreß verliest Stalin den „großen Schwur", Lenins Erbe fortzuführen

2.11. Großbritannien erkennt die UdSSR an

23.–31.5. Vor dem XIII. Parteitag wird Trotzki durch Sinowjew vergeblich zur Selbstkritik aufgefordert

Das neue Politbüro besteht aus Bucharin, Kamenew, Rykow, Sinowjew, Stalin, Tomski, Trotzki

17.6.–8.7. Die V. Komintern-Konferenz tagt

28.10. Frankreich erkennt die UdSSR an

1925

15.1. Trotzki muß vom Posten des Kriegskommissars zurücktreten, Frunse wird sein Nachfolger

27.–29.4. Die 14. Parteikonferenz baut die NEP aus, Stalin legt seine These vom Sozialismus in einem Lande vor, seine Antwort auf Trotzkis Permanente Revolution

12.10. Ein neuer Handelsvertrag mit Deutschland wird geschlossen

18.–31.12. Stalin legt dem XIV. Parteitag ein Industrialisierungsprogramm vor, das mit großer Mehrheit angenommen wird; Sinowjews und Kamenews Opposition unterliegt. Stalin spricht von einer Periode des „friedlichen Zusammenlebens" der Welt der Bourgeoisie und der Welt des Proletariats

1926

12.2. Kirow wird als Nachfolger Sinowjews Parteisekretär von Leningrad

6.–9.4. Im Zentralkomitee treten Trotzki und Sinowjew als Vereinigte Opposition auf

24.4. In Berlin wird ein deutsch-sowjetisches Neutralitätsabkommen geschlossen

14.–23.7. Das Zentralkomitee schließt Sinowjew aus und designiert Bucharin zum neuen Vorsitzenden der Komintern (statt Sinowjew), Mikojan wird statt Kamenew Außenhandelskommissar

20.7. Dserschinsky, Leiter der GPU (Geheimpolizei) und Vorsitzender des Obersten Volkswirtschaftrates, stirbt

4.10. Trotzki, Sinowjew und Kamenew bekennen sich des Verstoßes gegen die Parteistatuten schuldig

23.–26.10. Das Zentralkomitee schließt Trotzki aus dem Politbüro aus

26.10.–3.11. Die 15. Parteikonferenz diskutiert über Stalins These vom Sozialismus in einem Land

Die Bevölkerung der UdSSR beträgt 147 Millionen Menschen

1927

25.5. In der Erklärung der Vierundachtzig werden Stalin zahlreiche Fehler vorgeworfen

27.5. Großbritannien bricht die diplomatischen Beziehungen zur UdSSR ab

7.11. Bei der Feier zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution proklamiert Sta-

lin das Programm der kollektiven Betriebe in der Landwirtschaft und die Schaffung einer mächtigen Industrie

2.–19.12. Der XV. Parteitag nimmt Stalins Programm an; Stalin erhebt die friedliche Koexistenz zu einem Prinzip der sowjetischen Außenpolitik. Trotzki, Kamenew und Sinowjew werden aus der Partei ausgeschlossen. Das Politbüro besteht aus Bucharin, Kalinin, Kuibyschew, Molotow, Rudsutak, Rykow, Stalin, Tomski, Woroschilow

14.12. Die diplomatischen Beziehungen zu China unter Tschiang Kai-schek werden abgebrochen

1928

17.1. Trotzki wird nach Alma-Ata in Kasachstan deportiert

6.–11.4. Das Zentralkomitee diskutiert das Getreidebeschaffungssystem und beschließt Notstandsmaßnahmen

9.7. Vor dem Zentralkomitee bezeichnet Stalin als Grund der Getreideschwierigkeiten die „wachsende Zerbröckelung und Zersplitterung der Landwirtschaft"

17.7.–1.9. Nach vierjähriger Pause tritt der Komintern zu seiner VI. Konferenz zusammen

19.9. Kuibyschew fordert eine Intensivierung der Industrialisierung

30.9. Die Prawda veröffentlicht Bucharins „Notizen eines Ökonomen"

19.11. Vor dem Zentralkomitee proklamiert Stalin die „Industrialisierung des Landes" und verurteilt die „rechte Abweichung in der KPdSU" (Bucharin, Rykow, Tomski)

10.–24.12. Der VIII. Gewerkschaftskongreß wendet sich gegen die Tomski-Gruppe („Rechte Opposition")

1929

9.2. In Moskau unterzeichnen die UdSSR, Polen, Rumänien, Estland und Lettland das „Litwinow-Protokoll" zum Briand-Kellog-Pakt zur Ächtung des Krieges

9.–10.2. Das Politbüro verurteilt Bucharin, Rykow und Tomski

11.2. Trotzki wird aus der UdSSR ausgewiesen

23.–29.4. Auf der 16. Parteikonferenz wird der erste Fünfjahresplan rückwirkend ab 1. 10. 1928 in Kraft gesetzt

2.6. Schwernik wird Tomskis Nachfolger als Gewerkschaftssekretär

3.7. Molotow wird statt Bucharin Vorsitzender des Komintern

17.7. Großbritannien nimmt wieder diplomatische Beziehungen zur UdSSR auf

10.–17.11. Das Zentralkomitee schließt Bucharin aus und verwarnt Rykow und Tomski

21.11. Stalins 50. Geburtsag wird in der gan-Union gefeiert

27.11. Stalin fordert auf der Konferenz marxistischer Agrarwissenschaftler den Übergang zum kollektiven Betrieb in der Landwirtschaft und die Liquidierung des Kulakentums (Großbauerntum) als Klasse

1930

5.1. Das Zentralkomitee faßt einen Beschluß über das Tempo der Kollektivierung

2.3. In der Prawda erscheint Stalins Artikel „Vor Erfolgen von Schwindel befallen": Er verzögert das Tempo der Bildung von Kollektivwirtschaften (Kolchosen) und lehnt gewaltsame Kollektivierungen ab

14.3. Das Zentralkomitee faßt einen Beschluß über die Bekämpfung der Verzerrungen der Parteilinie in der Kollektivwirtschaftsbewegung

2.4. Das Zentralkomitee beschließt, die Kollektivwirtschaften für zwei Jahre von der Viehsteuer zu befreien

26.4.–13.7. Der XVI. Parteitag ist der „Parteitag der vollentfalteten Offensive des Sozialismus an der ganzen Front". Tomski wird aus dem Politbüro ausgeschlossen

21.7. Litwinow wird Volkskommissar des Äußeren

20.12. Das Politbüro schließt Rykow aus, Vorsitzender des Rats der Volkskommissare wird Molotow

1931

4.2. Stalins Rede über die Aufgabe der Wirtschafter auf der 1. Unionskonferenz der Funktionäre der sozialistischen Indu-

strie appelliert an den sozialistischen Patriotismus, die Sowjetunion müsse den Vorsprung der kapitalistischen Länder in zehn Jahren aufholen

Juni — Das Zentralkomitee empfiehlt den Kolchosen das Leistungsprinzip

1932

30.1.–1.2. — Die 17. Parteikonferenz tagt

25.7. — Mit Polen wird – wie vorher mit Finnland, Lettland, Estland – ein Nichtangriffspakt geschlossen

7.8. — Im Gesetz der Sowjetmacht über den Schutz des sozialistischen Eigentums wird das Eigentum der Kolchosen dem staatlichen gleichgesetzt

29.11. — Mit Frankreich wird ein Nichtangriffspakt geschlossen

12.12. — In Moskau wird ein Abkommen mit China unterzeichnet

31.12. — Der Erste Fünfjahresplan wird für erfüllt erklärt

Kulturpolitik

1917

16.–19.10. — Die 1. Konferenz der proletarisch kulturell-aufklärenden Organisationen in Petrograd wählt Lunatscharski, Nadeschda Krupskaja und Larisa Reisner ins Zentralkomitee des Petrograder Proletkult

28.10. — Das Dekret über die Presse begründet die „Maßnahmen gegen die konterrevolutionäre Presse der verschiedenen Richtungen"

29.10. — Lunatscharski erläßt das Dekret von der Volksaufklärung: die Staatskommission für Volksaufklärung erklärt den Kampf gegen Analphabetentum und Unwissenheit, will die Ausbildung einer proletarischen Kultur fördern und die Proletkult-Organisationen unterstützen; ihre volle Autonomie ist ebenso selbstverständlich wie die Dezentralisierung des Schulwesens

15.11. — Lunatscharski ruft die Intellektuellen zur Mitarbeit auf

29.11. — Das Zentral-Exekutivkomitee der Sowjets verfügt „die Herstellung billiger Ausgaben der Klassiker . . ., deren Werke . . . in das Eigentum des Volkes übergehen"

1918

23.1. — Ein Dekret verfügt die Trennung von Kirche und Staat

23.–28.1. — Die 1. Moskauer Konferenz der Proletkult-Organisationen fordert die kritische Aneignung des „gesamten kulturellen Besitzes der bürgerlichen Welt", um „die Grundlagen einer neuen sozialistischen Klassenkultur" zu legen

15.3. — In der ersten Nummer der „Futuristischen Zeitung" fordern Majakowski, Burljuk u. a. die „Trennung von Kunst und Staat"

18.3. — Lunatscharski bezeichnet vor dem Syndikat der Filmleute den Film als „Hauptträger der Revolution"

3.6. — Der Rat der Volkskommissare beschließt die Nationalisierung der Tretjakow-Galerie in Moskau

5.6. — Die 2. Petrograder Konferenz der Proletkult-Organisationen erstrebt die Schaffung eines internationalen Proletkult

17.7. — Der Rat der Volkskommissare beschließt die Errichtung von Denkmälern „großer Männer auf dem Gebiet der revolutionären und sozialen Tätigkeit, der Philosophie, der Literatur und der Kunst"

23.7. — Bucharin bespricht in der „Prawda" die neue Zeitschrift „Proletarische Kultur", das Organ des ZK des Proletkult, lehnt jedoch die dort proklamierte „kulturelle Selbständigkeit" ab

13.8. — Der „Zug Lenin", der erste „Agit"-Eisenbahnzug, verläßt Moskau in Richtung Kasan; Chefoperateur ist Eduard Tissé, sein Assistent Dziga Wertow

22.8. — Der Allrussische Verband der Arbeiterschriftsteller wird gegründet

15.–20.9. — Die 1. Allrussische Konferenz der Proletkult-Organisationen wählt Polianski zum Vorsitzenden des ZK, vertritt die organisatorische Selbständigkeit des „Proletkult" und erklärt: „Das Proletariat braucht notwendig seine Kunst der Klasse für die Organisation seiner Kräfte in sozialen Kampf und Aufbau"

5.10. Das Dekret über die Inventarisierung und den Schutz von Denkmälern der Kunst und der Vergangenheit wird verkündet

5.11. Ein Dekret beschließt die Nationalisierung der Sammlung Schtschukin (u. a. Cézanne, Matisse, Picasso)

24.11. Auf einer Versammlung in Petrograd erklärt Majakowski: „Die Kunst soll nicht in toten Museumstempeln konzentriert werden, sondern überall: auf der Straße, in der Straßenbahn, in den Fabriken, in den Werkstätten und in den Arbeitervierteln"

7.12. Die Abteilung für bildende Kunst im Volkskommissariat für Aufklärung gibt die erste Nummer der Zeitung „Die Kunst der Kommune" heraus, mit Beiträgen u. a. von Majakowski und Malewitsch

22.12. In einer Diskussion über Proletariat und Kunst vor dem Petrograder Gewerkschaftsrat erklärt Majakowski: „Über neue Dinge muß man auch mit neuen Worten sprechen. Wir brauchen eine neue Form von Kunst."

29.12. In einer Versammlung über Alte und neue Kunst in Petrograd wendet sich Lunatscharski gegen die Gleichsetzung von neuer, proletarischer Kunst mit Futurismus

1919

20.–21.1. In Moskau tagt die 1. Allrussische Konferenz der Proletkult-Sowjets

1.2. Im Kleinen Theater in Moskau wird Gorkis Drama „Der Alte" uraufgeführt

11.2. In Petrograd findet die 1. Konferenz für Museumsangelegenheiten statt

20.–24.3. Auf der 2. Moskauer Konferenz der Proletkult-Organisationen wird zwischen F. Kalinin und Pletnew die Frage diskutiert, ob der Arbeiter zum professionellen Künstler werden solle

22.–27.4. Die 3. Petrograder Konferenz der Proletkult-Organisationen hält „die Verbesserung der materiellen Lage der Arbeiterdichter und -schriftsteller für notwendig"

6.5. Vor dem 1. Allrussischen Kongreß für Bildungsarbeit außerhalb der Schule wendet sich Lenin gegen die „Abkömmlinge der bürgerlichen Intelligenz", die „als rein proletarische Kunst und proletarische Kultur unnatürliches und ungereimtes Zeug ausbieten"

6.5. In einer Abendveranstaltung der Großen Oper in Moskau zugunsten der Rotarmisten rezitieren auch Bednyi und Jessenin ihre Gedichte

27.8. Das Dekret von der Unterstellung der Foto- und Filmwirtschaft unter das Volkskommissariat für Aufklärung wird verabschiedet

13.–15.12. In einer Grußbotschaft an die 1. Konferenz der proletarischen Schriftsteller der Stadt und des Gouvernements Petrograd warnt Sinowjew vor dem Einfluß des „höchst unsinnigen Futurismus auf unseren Proletkult"

1920

1.5. In Petrograd wird das „Mysterium der befreiten Arbeit", eine Kollektivarbeit, von 2000 Akteuren aufgeführt

19.7. In Petrograd wird das Massenspiel „Der Weltkommune entgegen" (4000 Akteure) für den II. Komintern-Kongreß aufgeführt

5.8. Die Brüder Gabo und Pevsner veröffentlichen als Plakat ihr Realistisches Manifest: „Auf die Plätze und Straßen tragen wir unser Anliegen . . . Die Kunst ist aufgerufen, dem Menschen überall zu beglücken, wo sein unermüdliches Leben strömt und wirkt"

10.8. Das Exekutivkomitee des neugebildeten Internationalen Büros des Proletkult ruft die Proletarier aller Länder auf, die proletarische Kultur zu organisieren

2.10. Vor dem 3. Allrussischen Kongreß des Kommunistischen Jugendverbandes erklärt Lenin: „Die proletarische Kultur muß das Ergebnis der gesetzmäßigen Entwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die die Menschheit unter dem Druck der kapitalistischen Gesellschaft . . . erworben hat . . . Für den Anfang sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen"

2.–12.10. Der 1. Allrussische Kongreß des Proletkult in Moskau besteht zuerst auf der Autonomie der Kulturorganisationen des Proletariats, beschließt aber später auf Drängen Lenins die Eingliederung des Proletkult in das Volkskommissariat für Aufklärung. Zum Vorsitzenden des ZK wird Pletnew gewählt

7.11. Am 3. Jahrestag der Oktoberrevolution wird in Petrograd „Die Einnahme des Winterpalais" von 8000 Akteuren aufgeführt

„Die Morgenröte", Verhaerens episches Versdrama der Weltrevolution wird, von Meyerhold und Bebutow bearbeitet und inszeniert, im RSFSR-Theater Nr. 1 in Moskau aufgeführt

1.12. Die Prawda veröffentlicht eine Resolution des ZK der RKP: Der Proletkult ist in das Volkskommissariat für Aufklärung einzugliedern. Das ZK wendet sich gegen die kleinbürgerlichen Intellektuellen, die „den Arbeitern unsinnige, verdrehte Kunstauffassungen (Futurismus) eingeimpft" hätten; „die volle Autonomie des reorganisierten Arbeiterproletkult im Bereich des künstlerischen Schaffens" sei gewährleistet

4.12. Im Haus der Künste in Petrograd trägt Majakowski sein Gedicht „150 000 000" vor

1921

11.2. Die Gründung eines Instituts der Roten Professoren wird beschlossen

2.4. Das Zentral-Exekutivkomitee der Sowjets beschließt die Gründung der „Kommunistischen Universität der Werktätigen des Ostens"

14.4. Aus Protest gegen die „schändlichen Bücher" von Jessenin u. a. Imaginisten legt Lunatscharski den Ehrenvorsitz des Allrussischen Dichterverbandes nieder

1.5. Majakowski „Mysterium Buffo" wird in der Inszenierung von Meyerhold und mit dem Bühnenbild von Lawinski und Chrakowski aufgeführt

19.10. Die Vereinigung der Serapionsbrüder (u. a. Fedin, Iwanow) veranstaltet in Petrograd ihren ersten literarischen Abend

18.11. Der 2. Allrussische Kongreß des Proletkult wird in Moskau eröffnet

1922

2.–7.2. Nach Streichung der finanziellen Unterstützung des Proletkult tagt dessen Zentralkomitee und stellt eine „Schwächung der Verbindung mit den Massen" fest

7.12. Die Dichtergruppe „Oktober" wird zur Stärkung der „kommunistischen Linie in der proletarischen Literatur" gegründet

1923

März Majakowski gibt die erste Nummer der Zeitschrift LEF (=Linke Front), heraus; sie enthält Beiträge von ihm, Asejew, Pasternak und dem ersten Futuristen Chlebnikow

4.3. Lenins Artikel „Lieber weniger, aber besser" wiederholt seine Meinung, eine wirkliche bürgerliche Kultur genüge für den Anfang

15.–17.3. Der Moskauer Verband proletarischer Schriftsteller (MAPP) wird durch Zusammenschluß der Gruppen „Arbeiterfrühling", „Junge Garde" und „Oktober" gebildet

14.9. Die Prawda veröffentlicht Trotzkis Artikel „Proletarische Kultur und proletarische Kunst"

Die Assoziation zeitgenössischer Musiker (ASM) wird gegründet

1924

Die Werkstatt für das monumentale Theater (Momont) wird gegründet; sie hat eine Revolutionierung des Opern- und Ballettrepertoires zum Ziel

1925

18.6. Das Zentralkomitee betont das Recht zur Überwachung der Kultur

1929

Lunatscharski wird Leiter des Komitees für die Forschungs- und Lehranstalten beim Zentral-Exekutivkomitee der UdSSR

1932

23.4. Ein Dekret des Zentralkomitees der KPdSU (B) löst alle bestehenden Künstlergruppen auf und bildet Verbände sowjetischer Künstler

Wirtschaft

I. Die Periode des „Kriegskommunismus" (1917-21)

Die nach der Oktoberrevolution einsetzenden Versuche der sofortigen Einführung einer sozialistischen Wirtschaft (Nationalisierung der Betriebe, Arbeiterkontrolle) mußten bald eingeschränkt werden. Die eigenmächtige Enteignung zahlreicher Betriebe durch die Arbeiter erhöhte die Schwierigkeiten einer Planung. Im Frühjahr 1918 forderte Lenin eine Ende der „Offensive gegen das Kapital" zugunsten von „Berechnung, Kontrolle und Organisation". Sozialismus sei ohne den Weg über den Staatskapitalismus undenkbar. Nur die Großindustrie wurde nationalisiert, die übrigen Betriebe arbeiteten unter Staatskontrolle wie unter Arbeiterkontrolle.

Rußland hatte drei Jahre Krieg hinter sich, keine Wirtschaftsverbindungen zum Ausland mehr und hatte die fruchtbaren Westgebiete (Polen, Ukraine) verloren; zahlreiche Beamte und Angestellte sabotierten die neue Regierung, die Staatsverwaltung wurde so anfangs von Unerfahrenen und Unkundigen geleitet. Der im Sommer 1918 beginnende Bürgerkrieg, Blockade und Intervention, schließlich die Weigerung der meisten Unternehmer zur Mitarbeit führten zur weiteren Verschlechterung der wirtschaftlichen Situation. Die Produktionskräfte gingen beträchtlich zurück (so betrug die Produktion der Großindustrie 18% derjenigen von 1913, die der Landwirtschaft 49%), das Transportsystem war weitgehend zusammengebrochen. Geldentwertung, Absinken der Kaufkraft, Arbeitslosigkeit, Hungersnot, waren die Folge. So kam es zur Landflucht (etwa 8 Millionen Menschen verließen die Städte), darauf ging die Industrieproduktion weiter zurück. Requisitionen deckten den Getreidebedarf der Städte nur unzureichend.

Im Dezember 1918 beseitigte der II. Allrussische Kongreß der Volkswirtschaftsräte das ökonomische Rätesystem und führte eine straffe Zentralisierung ein. In der Industrie wurde vor allem die Erzeugung von Produktionsmitteln nachdrücklich betrieben, bei der Technisierung der Landwirtschaft hatten die Staatsgüter (Sowchosen) und die Kollektivwirtschaften (Kolchosen) Vorrang – sie bearbeiteten (nach dem Stand vom 1. 11. 1920) allerdings nur 4,6% bzw. 1,7% des Landes. Im Mittelpunkt stand seit 1920 das Programm der Elektrifizierung (Goelro). Ende 1920 begann die Nationalisierung kleiner Industriebetriebe. Die Mißernte von 1920, der Brennstoffmangel im kalten Winter 1921 und eine Einschränkung der schon knappen Rationen führte im Februar 1921 zu Streiks in Petrograd, denen Bauernunruhen vielerorts parallel gingen. Um die wirtschaftliche Lage zu bessern und um zu einem Bündnis (Smytschka) von Arbeitern und Bauern zu kommen, traten die Bolschewiki den „Rückzug" (Lenin) an. Vor dem X. Parteitag im März 1921 erklärte Lenin: „Wir sind zu weitgegangen auf dem Weg der Nationalisierung des Handels und der Industrie." „Der ‚Kriegskommunismus' war durch Krieg und Ruin erzwungen. Es war keine Politik, die den wirtschaftlichen Aufgaben des Proletariats entsprach, und konnte es auch nicht sein. Es war eine zeitweilige Maßnahme."

II. Die Neue Ökonomische Politik (1921-1928)

„Es gab bisher keinerlei Zusammenschluß zwischen der Wirtschaftsform, die in unseren nationalisierten, sozialisierten Fabriken, Betrieben und Sowjetgütern aufgebaut wurde, und der Wirtschaftsform unserer Bauernschaft" (Lenin). Die Verbindung zwischen Stadt und Land schuf der wiederhergestellte Kleinhandel. Die Naturalsteuer ersetzte die Requisitionen. In der Landwirtschaft nahmen die Genossenschaften zu. Kleinbetriebe wurden reprivatisiert, die Staatsbetriebe in Trusts zusammengefaßt. 1923 wurde die Industrieorganisation stärker zentralisiert. Der Arbeitslohn stieg erheblich an, doch gab es noch zahlreiche Arbeitslose. Durch die Zulassung des Stücklohns im Herbst 1921 wurde der Leistungslohn wieder eingeführt. Um 1925 wurde in der Produktion der Industrie wie der Landwirtschaft der Vorkriegsstand erreicht.

III. Die Periode des Ersten Fünfjahresplans (1929-1932)

Die „vergesellschaftete landwirtschaftliche Großwirtschaft" (Lenin) war ein Hauptziel der NEP gewesen. Stalins Programm der Kollektivierung wurde 1928 in Angriff genommen. Er rief die armen Bauern zum Klassenkampf gegen die wohlhabenderen Bauern (Kulaken) auf. Der Widerstand der Kulaken und der Mittelbauern gegen die Kollektivierung war erheblich: das Getreide wurde verbrannt, das Vieh geschlachtet, das Gerät zertrümmert. Im Frühjahr 1930 war 60% der Höfe in Sowchosen umgewandelt. Mit großen Investitionen und dank des Enthusiasmus der Arbeiter wurde die Industrialisierung der Sowjetunion erfolgreich vorangetrieben.

Helmut R. Leppien

Dokumente

Sergej Tretjakov
Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst
(Ästhetische Produktion und Konsumtion)

Wenn man heute aufmerksam beobachtet, was sich in der russischen Kunst tut, welche Gestalt die Tätigkeit der Kunstarbeiter in Rußland und im Ausland annimmt, dann fällt die erstaunliche Einheitlichkeit der Kräfte auf der rechten Flügel der Maler und Schriftsteller ins Auge. Es genügt, flüchtig die russischen Emigrantenzeitschriften durchzuschauen, um hinter dem leidenschaftlichen Haß auf den Schöpfer des neuen Sowjetrußland, „den roten Mob", wie man die Arbeiter der Revolution nennt, das mitleidige Jammern über die großen Schriftsteller und Künstler, über die schönen Bücher in gemütlichen Wohnungen, über die Intelligenzia als das Salz der Erde, zu erkennen. Alle ‚Großen' – Tolstoj und Puschkin, Vrubel und Rerich werden von diesen Bastarden als schwere Waffen zur Verteidigung der „Großen Vergangenheit" (einfacher gesagt „der guten alten Zeit") aufgefahren.
Diese im Ausland lebende Clique stöhnt begeistert über das russische Ballett und das Künstlertheater, das die ausländischen Spießer tröstet. Aus den Spalten dieser Zeitschriften verschwinden die Gespräche über das „zauberhafte Märchen", über die „Welt der Träume", in die das Theater, Gemälde und Verse die vom Alltag ermattete Seele des Lesers und Zuschauers hinwegführen, nicht. „Die ewigen Schönheiten" und die ebensolchen ‚Wahrheiten' und deren Unerschütterlichkeit werden untermauert mit Verweisen auf die Blüte der religiösen Tendenzen in Rußland, und immer aufdringlicher macht man sich Trugbilder von diesem Lebkuchen-Rußland, dem Rußland der Zigeunerromanzen in den Restaurants, der goldenen Kuppeln, der Piroggen, Trojkas, der weichen Pfühle der Spießer und der leiblichen Wohlgenüsse.
Ich würde nicht an diese Erscheinung erinnern, wenn sie nur in Emigrantenkreisen zu finden wäre.
Dort mögen die Toten ihre Toten begraben.
Nein, die Einheitsfront der Emigrantenkunst hat ihre zählebige Flanke in Rußland. In Rußland kriecht unter dem Schutz der NEP, vielleicht etwas diskreter und vorsichtiger, aber ebenfalls hartnäckig aus allen Löchern das Gesindel, das beschlossen hat, daß es für die Revolution Zeit sei zu krepieren (genauso als wäre die Revolution eine Art Durchzug, dem man ein Ende machen kann, wenn man das Klappfensterchen schließt), daß es Zeit sei, aufs neue die „großen hellen Schatten" der russischen Kultur (lies: der Kultur der bürgerlichen Intelligenzia) herbeizurufen, daß nun genug vom Menschen geredet worden sei in Verbindung mit den titanischen Anstrengungen des Produktionskollektivs; Mensch – das klingt auch für sich allein stolz; Macht über den Menschen hat das Milieu, die Herrschaft der Dinge und der gewohnten Verhältnisse; mit einem Wort, es lebe der Spießer und die häusliche Gemütlichkeit, es lebe unsere unsterbliche Vergangenheit; Ehre sei Gott in der Höhe (er wird uns heraushelfen) und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen – Mein Name ist Hase, ich weiß von nichts.
Tonangebend auf dieser reaktionären Flanke ist Petersburg, dieser verarmte „Spezialist in Traditionen" der großen „russischen Kunst".
Und wiederum würde es sich vielleicht nicht lohnen, auch über diese Gruppe zu schreiben, wenn sie unter den Bedingungen unseres überanstrengten Tages nicht eine so große Lebensfähigkeit bewiesen, wenn man hinter ihnen nicht den Rückhalt irgendwelcher einheitlicher Tendenzen, deren Ausdruck sie sind, spürte.
Auf der anderen Seite ist auf der revolutionären Flanke der Aufklärer, die die Sache der Revolution mit der Sache der Kunst verbinden, eine gewisse Unstimmigkeit und Uneinigkeit zu merken.
Wenn man bei verantwortlichen Leitern der revolutionären Presse auf zufriedene Erklärungen darüber stößt, daß es bei uns nun endlich das ‚sowjetische Leben' gäbe, wenn der Mystiker Andrej Belyj als Inspirator der proletarischen Dichter erscheint, wenn Belletristik in Menge frei produziert wird, Romane und Erzählungen geschrieben werden, die revolutionäre Episoden und Gefühle ‚widerspiegeln', dann wird klar, wie wenig dafür getan worden ist, das System der Umbewertungen aller Bereiche des Lebens, das die Revolution hervorgebracht hat, auch auf die Kunst anzuwenden. Man darf nicht vergessen – wir sind in eine Periode eingetreten, in der sich im Bewußtsein die Ideen und Gefühle kristallisieren müssen, die die eigentliche ‚Errungenschaft der Revolution' ausmachen werden. Heute ist die wichtigste Front die Front der ideologischen Organisation des Menschen. Und auf diesem Frontabschnitt muß ein genauso

intensiver ‚Kampf ums Bewußtsein' geführt werden wie in der Politik und Ökonomie ‚ums Sein'. Wir gehören nicht zu jenen den Marxismus ‚vereinfachenden' Fatalisten, die behaupten, daß das Bewußtsein mit der Veränderung der Produktionsformen schon ‚von selbst' kommt. Nein, jedes die revolutionären Aufgaben klärende Wissen und jedes die revolutionäre Tätigkeit verstärkende Fühlen rechnen wir zu den wenn auch abgeleiteten, so doch aktiven Faktoren, die den Menschen umgestalten und unser Fortschreiten auf dem Weg zur Schaffung der ‚Weltkommune der Produzenten' beschleunigen.

Wenn das so ist, dann müssen zuallererst mit größter Deutlichkeit im Lager der Kunstproduzenten, für die die Revolution keine zufällige Episode, kein „Ziegelstein, der vom Dachgesims auf die Glatze gefallen ist", eine Reihe von Grundfragen gestellt werden.

Die Revolution ist – objektiv gesehen – der historische Prozeß der Ablösung von Klassenherrschaft, verbunden mit einer scharfen Beschleunigung des Tempos der Veränderung gesellschaftlich-ökonomischer Formen; in subjektiver Hinsicht aber ist sie das klare Erkennen neuer Aufgaben und der Verfahren ihrer Erfüllung durch das Individuum, organisiert unter dem Blickwinkel der Interessen des Kollektivs.

Ist die Kunst nicht ein Produktionsprozeß unter anderen Zweigen der Produktion? In welcher Beziehung steht die Kunst zum Leben, welche Rolle spielt sie darin? Haben Kunstwerke einen absoluten Wert oder aber ordnen sie sich dem in der marxistischen Dialektik begründeten Prinzip der Relativität unter? Wodurch wird die Produktion ästhetischer Produkte (der Kunstwerke) hervorgerufen und von welchen Bedingungen ist der Konsum dieser Produkte durch das Kollektiv abhängig? In welcher Richtung sollte sich diese Produktion und Konsumtion vom kommunistischen Standpunkt aus entwickeln? Werden die Aufgaben der Revolution im Bereich der Kunst durch Abbildung und Widerspiegelung ausgeschöpft, oder aber stellen sich der Kunst organisatorische und konstruktive Aufgaben, die mit den hergebrachten Formen nicht zu erfüllen sind? Welche Veränderungen diktiert die Revolution hinsichtlich der Prinzipien von ‚Inhalt und Form'? In welchem Maß ist die Kunst unserer Revolution gleichzeitig auch eine revolutionäre Kunst, das heißt eine Kunst, die ihre Methoden und Verfahrensweisen bei der Erfüllung neuer Aufgaben immer wieder auf neue Weise umgestaltet? Das sind nur einige der Fragen, die höchste Aufmerksamkeit von seiten derer erfordern, für die jede menschliche Tätigkeit (also auch die Kunst) der grundlegenden Organisationsaufgabe untergeordnet werden muß.

Man muß zugeben, daß diese Fragen, auch wenn sie bei weitem nicht das erstemal gestellt werden, von den Erbauern des neuen Lebens irgendwie umgangen wurden. Diese Fragen wurden nicht zu zentralen Punkten der Kämpfe zwischen den alten und neuen ästhetischen Ideen. Sie wurden nur fragmentarisch gestellt. Nur selten wurden sie tiefgehend durchgearbeitet, und meistens hat man sich vor ihnen einfach gedrückt und es vorgezogen, sich tappend voranzutasten, wobei man sich nicht so sehr an der ‚zu schaffenden Zukunft' als an eben dem bewußten ‚kulturellen Gestern' orientierte. Es kam zu einer Art scholastischem Streit zwischen Buchstabengelehrten: die Bibel (die alte Kultur) war die gleiche für die Revolutionäre wie für die Reaktionäre; der Streit ging nur darum, auf welche Seite die Deichsel dieser Bibel mit den Hebeln der Kritik zu wenden sei.

Es geht also nun darum, unsere Positionen schärfer herauszuarbeiten und die Auseinandersetzung mit denen, die eine Renaissance der alten ästhetischen Neigungen wollen, zu verdeutlichen und zu aktivieren.

Wie wurden die Fragen der Kunst und ihres Verhältnisses zum Leben in der Periode der höchsten Woge revolutionären Einsatzes aller Kräfte von denen entschieden, die faktisch die Nutzung der revolutionären Energie leiteten?

Es gibt die Losungen: Kunst für alle! Die Kunst in die Massen! Die Kunst auf die Straße!

Diese Losungen sind ziemlich unbestimmt, wenn man berücksichtigt, daß die Kunst zwei Seiten hat: die Fixierung persönlicher Erlebnisse und Gefühle im Material (das Schaffen) und die Wirkung der geschaffenen Formen auf die Psyche der Menschen (Rezeption). Diese beiden Seiten werden unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft zwischen zwei verschiedenen Gruppen aufgeteilt. Die Gruppe der Rezipienten – ein passives Publikum, Menschen, die einen großen Teil ihres Lebens für eine sinnlos eingesetzte, ungeliebte Arbeit hingeben – strebte danach, ihre Mußestunden mit einer Beschäftigung auszufüllen, die, bei einem minimalen Energieaufwand, Freude bereitet, Interesse erregt und die Stimmung hebt. Die Menschen suchten etwas,

wohin sie aus ihrer monotonen und ihnen zum Halse heraushängenden Alltagswelt entfliehen könnten. Und zu Hilfe kamen ihnen dabei die Maler, Dichter, Musiker und Schauspieler. Unter dem Warenzeichen der Belehrung und Vervollkommnung, überirdischer geistiger Erleuchtungen, wurde den Menschen neben ihrem eigenen Leben, das sie, zwar jammernd, aber widerspruchslos hinnahmen, ein anderes, fiktives Leben geboten. Die Menschen wurden in andere Epochen, andere gesellschaftliche Milieus, in die Fiktion versetzt. Die Kunst war ein Trick mit fast hypnotischem Charakter, sie war ein Narkotikum, das im menschlichen Bewußtsein neben dem wirklichen Leben ein anderes, zwar illusorisches, aber dafür um so anziehenderes Leben schuf.
Der Künstler wurde zum Magier, zum Zauberer, zum begnadeten Seher und Propheten. Seine Meisterschaft in der Bearbeitung des Materials wurde ‚Genialität' genannt – ein Wort, dem ein gewisser wundertätiger Sinn beigelegt wurde. Gegen diese Kunst erhob sich die realistische und naturalistische Kunst, deren Aufgabe es war, das Leben widerzuspiegeln wie es ist. Jedoch diese zweite Richtung artete in bloßes Abfotografieren aus, in Illustrationen zur Wissenschaft von den Sitten und Bräuchen und zur Geschichte der gesellschaftlichen Entwicklung. Der Realismus und Naturalismus nahmen nur das auf, was schon ist, und hinkten deshalb hinter dem Leben hinterher, wobei sie es oft systematisierten, es aber keineswegs in Richtung auf die gewünschten Formen hin organisierten.
Eine Bewegung in der Kunst muß hervorgehoben werden, die, indem sie die ganze Aufmerksamkeit des Künstlers auf das ihm gegebene Material und die Arten seiner Bearbeitung und Anordnung (der Komposition) lenkt, in ihren Laboratorien die Methoden einer bewußten und zweckmäßigen Verwendung dieses Materials (Wort, Farbe, Ton, feste Materialien) erarbeitet. Die Hauptsache dieser Bewegung führte durch die linken Gruppen, die sich das Ziel gesetzt hatten, die aktive und vorbildliche menschliche Psyche heranzubilden.
Die Psychologie des Arbeits-Menschen wurde schon auf der Schwelle zur Revolution in ihren Umrissen skizziert. Seine charakteristischen Eigenschaften – die ständige freudige Anspannung bei der Überwindung chaotischer und in Trägheit erstarrter Erscheinungen, das unermüdliche Erarbeiten neuer Methoden der Organisation. Allerdings wurde in den meisten Fällen nicht jene Arbeit in der Kunst für revolutionär gehalten, die die Kunst in die Reihen der gewöhnlichen Produktions- und Organisationsprozesse eines möglichst zweckmäßigen Gebrauchs des sprachlichen, musikalischen, plastischen und des Farbenmaterials zurückführte. Das Revolutionäre im Schaffen lief gewöhnlich auf den Gebrauch eines revolutionären Sujets und revolutionärer Bilder im Werk hinaus. Eben deshalb blieb die Revolution im Schaffen der Dichter und Künstler unserer Epoche ein ‚Ereignis', über das man schreibt, das man abbildet. Dieses Phänomen heißt dann revolutionäre Thematik. Nur das Thema wird verändert, ansonsten bleibt alles bei der alten, vom Leben isolierten oder hinter ihm herhinkenden Kunst.
Der Mensch, der eben noch in genau bemessenen metrischen Zeilen die Sternennacht, Blumendüfte oder seine Schwermut und Sehnsucht besang, beginnt nun, die Revolution zu besingen: Kampf – Dampf, Fahnen – Partisanen.
Wiederum bringt man die Menschen wie im Panoptikum dazu, die Revolution durch das Fensterchen des Verses zu betrachten. Und zur gleichen Zeit entsteht neben der Kunst und fast unabhängig von ihr eine völlig neue Sprache: RSFSR, Sovdep (Sowjetdeputierter), Tscheka, Sorabie (Sowjetischer Kunstarbeiter) – eine kühne und ökonomische Sprache. Von der Rednertribüne herab werden in die Menschenmassen treffende Charakteristika, Wörter, Witze und Losungen geschleudert. Ist es denn so wichtig, wie der Mensch die Revolution preist? Wesentlich ist sicherlich etwas anderes – wie er durch die Revolution auf neue Art sieht, fühlt und alle ihn umgebenden Gegenstände benennt. Die materialistische Dialektik, die allen Dingen und Erscheinungen eine dienende Rolle zuweist, je nachdem wie sich diese Dinge und Erscheinungen in der Praxis bewähren, hat die Kunst nicht betroffen. Sie hat auch in der Zeit der Revolution ihre dekorative Gebetsfunktion bewahrt. Der Dichter zeigte sich in der Rolle des Popen, der in die alte Kirche ging, die alte Liturgie zelebrierte und nur an Stelle von Christus nun Marxens gedachte.
Zwar wurde das Prinzip der Agitationskunst, das heißt der Gebrauch von Kunstwerken für die praktischen Ziele der Überzeugung, Unterrichtung, Ermahnung aufgestellt. Aber auch hier vergaß man zwei Dinge:
1. Warum sollen ein Agitationsgedicht und Plakat einen stärker ‚imperativischen' Charakter haben als eine

Resolution, eine Order, eine Zeichnung oder ein Schema; und 2. ob sich nicht die Stärke der Agitation durch die Konstruktion eines Gedichtes in den früheren Formen verringert, die ja dazu bestimmt waren, die Aufmerksamkeit des Menschen von dem gegebenen praktischen Moment abzulenken.
Doch ein Gedicht blieb weiterhin ein Gedicht, ein Plakat – ein Bild, das heißt isolierte ästhetische Organismen. Der gesamte Bereich der lebendigen menschlichen Sprache aber wurde nicht angetastet und verblieb weiter in seiner matten und ausdruckslosen Erstarrung. Wir erfuhren aus den Versen, daß die Revolution groß ist und rot und weltumspannend, daß sie ein plötzlicher Windstoß, eine Explosion, daß sie heilig ist usw. Aber kaum jemand hat uns gezeigt, mit welchen Worten der von der Revolution erhellte Mensch alle ihn umgebenden Dinge benennt: die Steine, die Sonne, seinen Körper, die Gräser, die Metalle, die Liebe, die Instrumente. Aber gerade in diesem Wandel seines Verhältnisses zur ganzen Welt liegt auch die Voraussetzung revolutionären Schaffens.
Nun zu der anderen Seite des Prozesses der Kunstproduktion, dem kollektiven Konsum der Kunstwerke. Es schien so, als ob die Kaste von Spezialisten, die von irgendwoher, fast aus dem Überirdischen, in ‚Anwandlungen von Inspiration' das heilige Feuer ausdrucksstarker Worte und Bilder, von Farb- und Klangkombinationen, herniederholt, es schien so, als sollte diese Kaste mit der Revolution ausgestorben sein. Jeder Mensch kann und soll ausdrucksstark sprechen, sich bewegen, allen Dingen mit ausdrucksstarken Farben Schönheit verleihen, in jedes von ihm produzierte Ding jenes Maximum an Genauigkeit, klarer Kontur und Zweckmäßigkeit einbringen, das bis heute nur die sich dieser Sache hingebenden Spezialisten besessen haben, die Formsucher, die Arbeiter der Kunst. Erinnern wir uns: Jeder Mensch zeichnet in seiner Kindheit, tanzt, denkt sich treffende Wörter aus und singt. Warum dann aber genießt er, wenn er erwachsen ist, selbst extrem ausdrucksarm geworden, nur manchmal die ‚Schöpfung' eines Künstlers? Hat diese Erscheinung nicht ihre Wurzel in den Bedingungen der kapitalistischen Arbeit, wo der Arbeitsprozeß ein Fluch ist und der Mensch nur auf die Minuten der Muße versessen ist? Ist denn der Verlust des aktiven künstlerischen Instinkts des Menschen, der ihn aus einem aktiven Produzenten in einen Zuschauer und Konsumenten verwandelt, als normal anzusehen?
Die Kunst für alle! Diese Losung sollte ein Höchstmaß an meisterlicher Gewandtheit des Menschen in all seinen praktischen Tätigkeiten bedeuten, ob er nun spricht, hobelt oder drechselt, ob er ein Auditorium überzeugt oder eine Armee kommandiert, ob er auf der Straße läuft oder ein Kleid näht. Die Freude der Verwandlung des Rohmaterials in eine bestimmte gesellschaftlich nützliche Form, verbunden mit dem Können und dem intensiven Suchen nach der zweckmäßigsten Form – das ist es, was die Losung ‚Kunst für alle' beinhalten sollte. Jeder soll ein Künstler sein, ein vollendeter Meister in der Sache, die er im gegebenen Moment tut.
Aber statt dessen, statt den sozialistischen Arbeitsprozeß als den einzig Freude bereitenden und notwendigen bewußt zu machen, wird den Menschen die alte, neben dem Leben wachsende Kunst geboten. ‚Kunst für alle' erweist sich als bloße Demokratisierung der alten Kunst. Die Gegenstände des künstlerischen Schaffens werden nach Möglichkeit allen zugänglich gemacht: die Konzertsäle, Theater, Gemäldegalerien füllen sich mit den werktätigen Massen. Aufs neue „versenken sich die Menschen in Kontemplation", „erleben und leiden mit", anstatt ein Gedicht als einen ersten Versuch der Organisation der lebendigen menschlichen Sprache, der Mitschaffen fordert, aufzunehmen; das Theater als ersten Weckruf zur Rhythmik des gemeinsamen Aufbaus des Lebens usw.
Die Demokratisierung der Kunst aber führte umgekehrt dazu, daß die Werke, die in die ‚Welt der Kunst' der früheren Herren des Lebens versetzten, zu weichen Pfühlen für seine neuen Herren, die Proletarier wurden. Die durch das bürgerliche Milieu und die verhaßte Arbeit eingeimpfte Gewohnheit, in den Mußestunden Erfüllung durch künstlerische Betrachtung zu suchen, durch das Sich-Versenken in den Zauber des Verses, der Melodie und des Tanzes, faßte wieder festen Fuß.
Schließlich gibt es auch bei uns verantwortliche ‚ideologische Linienrichter' im Bereich der ‚revolutionären' Kunst, die zum Beispiel vom Theater sagten, daß es ein „Mittel der Erfüllung der Freizeit des von seinem Arbeitstag müden Proletariers" ist. Man muß daran erinnern, daß der Fluch der unfreiwilligen Arbeit tatsächlich seinerzeit ein solches Bedürfnis erzeugte. Er machte auch empfänglich für die Rezeption jenes Bodensatzes der ‚bürgerlichen Kultur', die Passivität und kontempla-

tive Haltung einimpfte. Die Kunst war die beste Flucht der Menschen aus der Plackerei des Alltags in eine andere Welt. Nehmen wir Amerika – dort gib es die kolossal große Organisation des „Christlichen Vereins Junger Männer", die, aus Geldmitteln der Kapitalisten erhalten, die teils religiöse, teils ästhetisch-kontemplative Ausfüllung der Freizeit der werktätigen Klassen zum Ziel hat, um in ihnen die psychologische Haltung der stetigen spießigen Zufriedenheit zu schaffen. Streben wir etwa danach?

Die Demokratisierung der Kunst in der Form, wie sie jetzt durchgeführt wird, hat vielleicht eine positive Seite – sie dient Bildungszielen, sie macht die Massen mit den ästhetischen Äußerungen der vorhergehenden Generationen bekannt. Eine wirkliche ‚Kunst für alle' aber darf überhaupt nicht darin bestehen, daß alle Menschen in Zuschauer verwandelt werden, sondern umgekehrt darin, daß sich alle die Qualitäten und die Fähigkeiten zur Konstruktion und Organisation des Rohmaterials aneignen, die besonders charakteristisch für die Spezialisten der Kunst waren. Das – erstens. Und zweitens in der Einbeziehung der Massen in jenen Prozeß des ‚Schaffens', den bis jetzt Einzelgänger ‚zelebrierten'. Unser praktisches Leben in seiner Bewegung, mit seinen Höhen und Tiefen, Entdeckungen und Katastrophen, mit seinen Freuden und Leiden, unser Leben, das im Prozeß der Vergesellschaftung der Produktion und Konsumtion die isolierten Einzelpersonen zwingt, zum Granitblock des Kollektivs zu verschmelzen – unser Leben in seiner Totalität ist das einzig wichtige und wesentliche Sujet, im Umkreis dessen das Wort, der Klang, die Farbe, das Material und die menschliche Tätigkeit organisiert werden müssen.

In Zusammenhang mit der Revolution und der durch sie eröffneten Perspektiven muß auch die Frage der Kunst, als der ästhetischen Produktion und Konsumtion und der Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Leben, aufgeworfen und geprüft werden. Dem praktischen Leben muß die Kunst in allen ihren Äußerungen in jedem Augenblick Farbe verleihen. Jeder muß zum Künstler und Erbauer dieses Lebens werden. Es mag sein, daß die Verse als Feuerwerke poetischer Erleuchtung und poetischer Gestaltungskraft bei uns untergehen, sie werden bestehen bleiben als Demonstration der Etappen der Rekonstruktion der Sprache. Der Schwerpunkt der Kunst aber wird im Leben selbst liegen, in den Geräuschen der Fabriken, Betriebe, Häfen, Straßen, der Traktoren und Arbeiterversammlungen. Alles für die Bedürfnisse des Menschen – das ist das Vermächtnis der Revolution. Nicht vollendete Kunstwerke sollen die Aufmerksamkeit der Erbauer des Lebens fesseln, sondern der vollendete Mensch, der organisatorisch geschickt und willens ist, alle Schwierigkeiten, die auf dem Weg zur völligen Beherrschung des Lebens liegen, zu überwinden.

In dieser Richtung zeichnet sich heute die Wissenschaft von einer Kunst ab, die alle Produktionsprozesse durchdringt, zu deren größtmöglichen Vollkommenheit, Produktivität und Freude uns die soziale Revolution führt. (1923) [1]

Lenin

Resolutionsentwurf

1. In der Sowjetrepublik der Arbeiter und Bauern muß das gesamte Bildungswesen, sowohl auf dem Gebiet der politischen Bildung im allgemeinen als auch auf dem Gebiet der Kunst im besonderen, vom Geist des Klassenkampfes durchdrungen sein, den das Proletariat zur Verwirklichung der Ziele seiner Diktatur führt, d. h. für den Sturz der Bourgeoisie, für die Aufhebung der Klassen, für die Abschaffung jeglicher Ausbeutung des Menschen durch den Menschen.
2. Deshalb muß das Proletariat sowohl durch seine Vorhut, die Kommunistische Partei, als auch durch die ganze Masse der verschiedenen proletarischen Organisationen überhaupt als aktivste und ausschlaggebende Kraft an der gesamten Volksbildung mitwirken.
3. Die ganze Erfahrung der neueren Geschichte und insbesondere der über ein halbes Jahrhundert währende revolutionäre Kampf des Proletariats aller Länder seit dem Erscheinen des „Kommunistischen Manifests" haben unwiderleglich bewiesen, daß nur die Weltanschauung des Marxismus die Interessen, die Auffassungen und die Kultur des revolutionären Proletariats richtig zum Ausdruck bringt.
4. Der Marxismus hat seine weltgeschichtliche Bedeutung als Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch erlangt, daß er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters keineswegs ablehnte, sondern sich umgekehrt alles, was in der mehr als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und es verarbeitete. Nur die weitere Arbeit auf dieser Grundlage und in dieser Richtung, inspiriert durch die praktische Erfahrung der Diktatur des Proletariats, dieses seines letzten Kampfes gegen jegliche Ausbeutung, kann als Aufbau einer wirklich proletarischen Kultur anerkannt werden.
5. Der Gesamtrussische Kongreß des Proletkult, der diesen prinzipiellen Standpunkt unwandelbar vertritt, weist alle Versuche, eine eigene, besondere Kultur auszuklügeln, sich in eigenen, abgesonderten Organisationen abzukapseln, die Arbeitsgebiete des Volkskommissariats für Bildungswesen und des Proletkult voneinander abzugrenzen oder eine „Autonomie" des Proletkult innerhalb der Institutionen des Volkskommissariats für Bildungswesen herzustellen usw., als theoretisch falsch und praktisch schädlich aufs entschiedenste zurück.
Der Kongreß macht es im Gegenteil allen Organisationen des Proletkult zur unbedingten Pflicht, sich als Hilfsorgane der Institutionen des Volkskommissariats für Bildungswesen zu betrachten und ihre Aufgaben, die einen Teil der Aufgaben der Diktatur des Proletariats bilden, unter der allgemeinen Leitung der Sowjetmacht (insbesondere des Volkskommissariats für Bildungswesen) und der Kommunistischen Partei Rußlands zu lösen.

Geschrieben am 8. Oktober 1920. Zuerst veröffentlicht 1926. [2])

Dokumente

Aufruf:

GENOSSEN – LEBENSFORMER!

Heute, am ersten Mai, werden die Arbeiter der Welt in einem Demonstrationszug von Millionen singend durch geschmückte Straßen ziehen.

Fünf Jahre wachsender Errungenschaften!

Fünf Jahre täglich sich erneuernder und täglich sich verwirklichender Losungen.

Fünf Jahre der Siege.

Aber:

Fünf Jahre des immer gleichen Bildes in den Formen des Feierns der Festtage.

Bilanz einer fünfjährigen Ohnmacht der Kunst.

Sogenannte Regisseure!
Wann werdet ihr und die Ratten es endlich aufgeben, euch mit dem Requisitenkram der Bühne abzugeben?

Übernehmt die Organisierung des wirklichen Lebens!

Werdet Planer der Demonstrationszüge der Revolution!

Sogenannte Dichter!

Wann werdet ihr mit euren lyrischen Trillern fürs Album aufhören?

Wann werdet ihr begreifen, wie hohl eure Gesänge über Stürme sind, die ihr nur aus der Zeitung kennt?

Gebt uns eine neue „Marseillaise", steigert die „Internationale" zum Donnermarsch der siegreichen Revolution!

Sogenannte bildende Künstler!
Hört auf, bunte Flicken auf das vom Zahn der Zeit angefressene Gewebe zu setzen!

Hört auf, das ohnehin nicht schwere Leben der Geldbourgeoisie zu verschönern!

Trainiert die Kräfte der Künstler, daß sie Städte umfassen, an allen Bauten der Welt teilnehmen können!

Gebt der Erde neue Farbe und neue Umrisse!

Wir wissen – diese Aufgaben können und wollen die isolierten „Priester der Kunst", die die ästhetischen Grenzen ihrer Ateliers bewachen, nicht erfüllen.

Am ersten Mai, dem Tag der Demonstration der Einheitsfront des Proletariats, rufen wir euch, die Gestalter der Welt:
Sprengt die Grenzen der „Schönheit um ihrer selbst willen", die Grenzen der künstlerischen Schulen!

Laßt eure Anstrengungen in die gemeinsame große Kraft des Kollektivs einfließen!

Wir wissen, auf diesen Ruf werden die Ästheten des Alten, von uns als „Rechte" gebrandmarkt, die Ästheten, die das Mönchtum der Studiozellen wiederaufleben lassen und auf das Herabsteigen des heiligen Geistes der Inspiration warten, nicht antworten.

Wir rufen die „Linken": die revolutionären Futuristen, die die Kunst auf Straßen und Plätze hinausgetragen haben, die Produktionskünstler, die die Inspiration genau berechnet und ihr den Fabrikdynamo beigegeben haben, die Konstruktivisten, die die Mystik des Schaffens durch die Bearbeitung des Materials ersetzt haben.

Linke der Welt!

Wir kennen kaum eure Namen und die Namen eurer Schulen, aber wir sind sicher – ihr wachst überall dort, wo die Revolution erstarkt.

Wir rufen euch auf, eine Einheitsfront der linken Kunst zu bilden – die „Rote Kunstinternationale".

Genossen!

Spaltet überall die linke Kunst von der rechten!

Arbeitet durch die linke Kunst für die Vorbereitung der Revolution in Europa, ihre Stärkung in der UdSSR.

Haltet ständige Verbindung mit eurem Stab in Moskau (Moskau, Nikitskij Boulevard 8, Zeitschrift „LEF").

Wir haben nicht zufällig den ersten Mai als Tag unseres Aufrufs gewählt.

Wir wissen, nur in Verbundenheit mit der Revolution der Arbeiter wird die Kunst der Zukunft erblühen.

Wir, die wir fünf Jahre im Land der Revolution gearbeitet haben, wissen: Nur der Oktober hat uns die neuen, gewaltigen Ideen gegeben, die eine neue Formgebung erfordern.

Nur der Oktober, der die Kunst von der Arbeit für den Auftraggeber mit Bauch und Zylinder befreit hat, gab der Kunst wirkliche Freiheit.

Nieder mit den Grenzen der Länder und Ateliers!

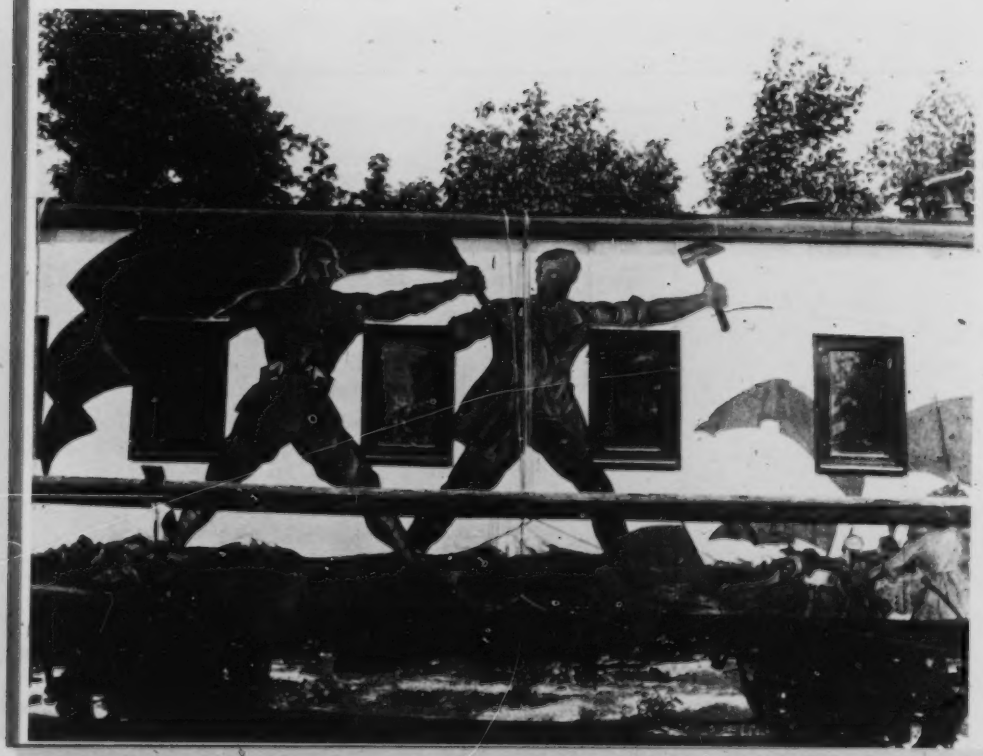
Nieder mit den Mönchen der rechten Kunst!

Es lebe die Einheitsfront der Linken!

Es lebe die Kunst der proletarischen Revolution!

LEF (1923) [3])

1
Agitationsschiff



2–3
Agitationszüge

Agitation und Propaganda

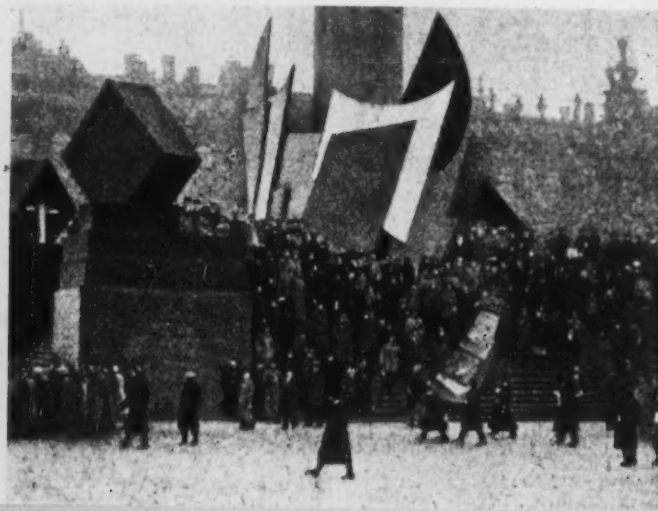
Bei uns hat die Frage, ob Kunst überhaupt notwendig ist, folgende Bedeutung:
In der neuen Gesellschaftsordnung, in der die Arbeit aufhören soll, Sklaverei zu sein, in der nicht einige kleine Gruppen Luxus für eine begrenzte Gesellschaftsschicht produzieren, sondern wo alle für alle arbeiten, dort wird die Arbeit frei, und alles, was entsteht, ist Kunst. So wird die Kunst als etwas an und für sich Existierendes aufgehoben. Diese Auffassungen waren die Gründe der Entwicklung, die wir in den letzten Jahren durchmachten. Wir haben aufgehört, nur die Augen zu verdrehen, wir haben den Kopf nach einer ganz anderen Richtung gewandt. Wir sahen einen einschneidenden Umschwung aller Lebensbeziehungen, eine neue Gestaltung des Staates, der Wirtschaft, der Wissenschaft, eine wunderbare Technik. Erfindungen, die noch gestern als Utopien galten.
Wo blieb die Kunst?
El Lissitzky, „Neue Russische Kunst" (Vortrag) 1922 [4])

Man muß den Begriff „künstlerische Tätigkeit" als eine konterrevolutionäre Auffassung des Schöpferischen ausmerzen.
El Lissitzky, Manuskript, 1920 [5])

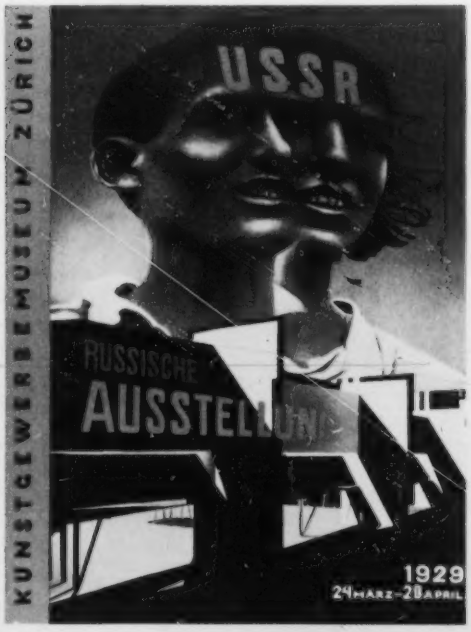
In unserer jungen Künstlergeneration hat sich in der Revolutionszeit eine latente Energie gesammelt, die nur den großen Volksauftrag erwartete, um sich zu entfalten. Das Auditorium ist die große Masse, die Halbanalphabeten-Masse geworden. Die Revolution hat bei uns eine kolossale aufklärende und propagandistische Arbeit geleistet. Das traditionelle Buch war in einzelne Seiten zerrissen, hundertfach vergrößert, farbig gesteigert und als Plakat auf die Straße gebracht. Im Gegensatz zum amerikanischen war unser Plakat nicht zum momenthaften Auffangen im vorbeirasenden Auto geschaffen, sondern zum Ablesen und Aufklären auf geringe Distanz. Würde man heute eine Anzahl Plakate in der Größe eines handlichen Buches klischieren lassen und nach einem Thema geordnet binden, so könnte das eigenartigste Buch entstehen. Wegen der Armut an Druckmöglichkeiten und der Eile war das Beste meist Handarbeit, aber normalisiert, lapidar und für die einfachste maschinelle Vervielfältigungsart am dankbarsten. Es wurden Staatsgesetze als aufgerollte Bilderbücher und Armeebefehle als broschierte Bilderbüchlein gedruckt.
El Lissitzky in „Unser Buch" Gutenbergjahrbuch 1926/27 [6])

4
Straßendekoration mit der Aufforderung, die Holzproduktion zu steigern, 1921

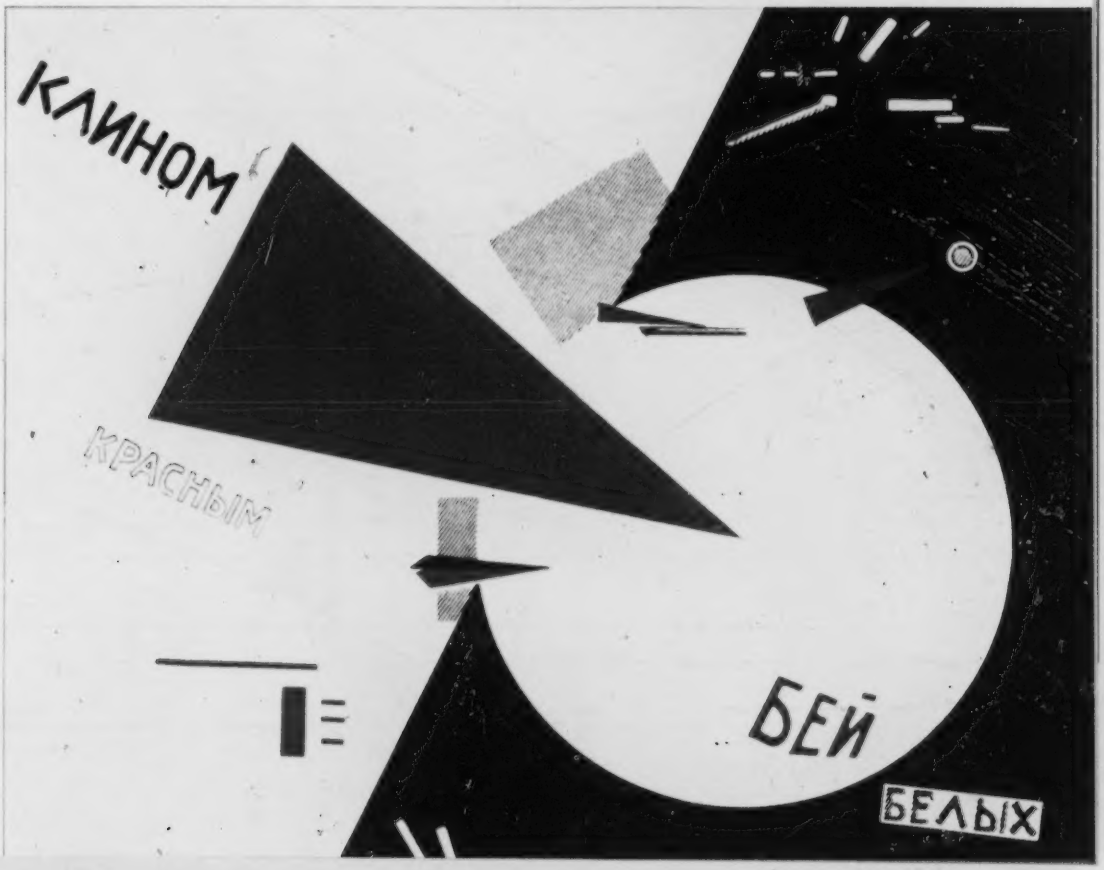
5
Nathan Altmann
Festdekoration zum 1. Jahrestag der Revolution, Petrograd 1918, Verkleidung der Alexandersäule



Nach den ersten zwei Jahren schwerer Krankheit wieder in Moskau. Ich kremple die Ärmel auf und beginne jede von mir für das „Heute" geforderte, nützliche Arbeit. Sind für das tägliche Leben Wohnungseinrichtungen nötig, – unterrichte ich an der Fakultät für Möbel- und Metallbearbeitung in Wchutemas.
Ist es aber nötig, bei uns und im Ausland die Errungenschaften der Sozialistischen Kultur und Wirtschaft zu propagandieren, schaffe ich eine neue Art von Ausstellungen: Moskau, Köln, Stuttgart, Dresden, Leipzig.
Ist es nötig Kultur- und Erholungsparks anzulegen, leite ich das Projektierungsbüro. Ist für Meyerhold die Inszenierung eines neuen Stückes nötig, – schaffe ich das Maket, verändere die ganze innere Architektur des Theaters mit ihrer traditionellen Guckkastenbühne (dies wurde die Grundlage für die Neugestaltung des Meyerhold-Theaters).
Der Sinn jeder dieser Arbeit war nicht, mit ihr zu liebäugeln, sondern war eine „Anleitung zum Handeln", ein Vorwärtstreiben unserer Gefühle für die Generallinie des Aufbaues der klassenlosen Gesellschaft.
El Lissitzky, Manuskript 1932 [7])



6
El Lissitzky, Plakat 1929

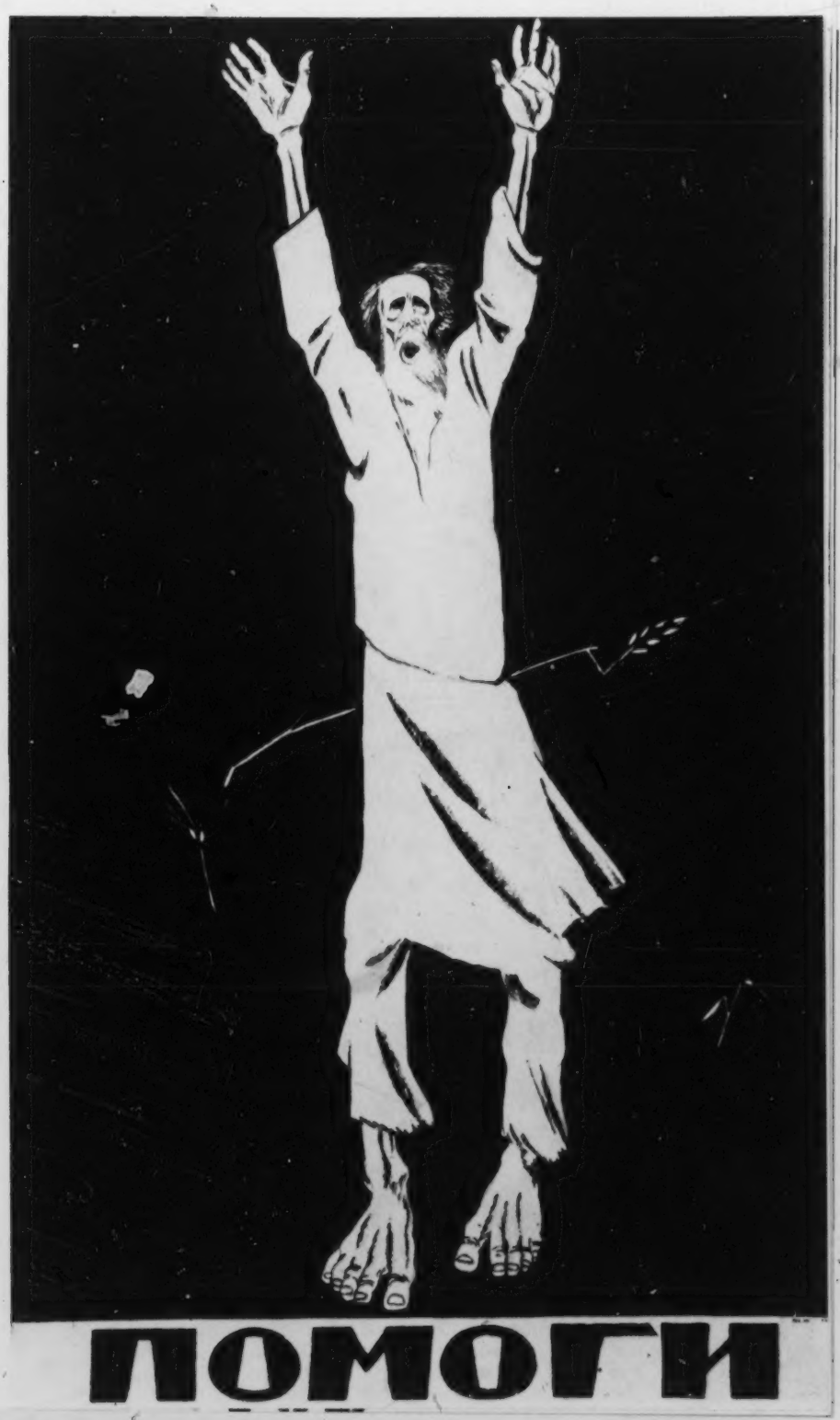


7
El Lissitzky: Schlagt die Weißen mit dem roten Keil 1919

8
El Lissitzky, Eingang des sowjetischen Pavillons auf der internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1930

9
El Lissitzky, Internationale Ausstellung Pressa Köln 1928
Photofries: „Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen"

10
Dimitri Moor: „Hilf!" 1921



11
Dimitri Moor: „Hast du dich schon als Freiwilliger eingeschrieben?" 1920

12
Dimitri Moor: Feierlicher Eid beim Eintritt in die Rote Arbeiter- und Bauernarmee 1918

13
Wladimir Lebedew und Wladimir Majakowski ROSTA: „Bei jeder Tat – Gewehr parat!" 1920

РАБОТАТЬ
НАДО
ВИНТОВКА-РЯДОМ
ПЕТЕРБУРГ
ТИПОГРАФИЯ

Agitation und Propaganda

Dekret Nr. 1 über die Demokratisierung der Künste – Zaunliteratur und Wandmalerei

1. Mit der Vernichtung der Zarenherrschaft ist von heute an auch der Verbleib der Kunst in den Magazinen, den Scheunen des menschlichen Genius – den Palästen, Galerien, Salons, Bibliotheken, Theatern –, abgeschafft.
2. Im Namen der Gleichheit jedes einzelnen vor der Kultur sei das Freie Wort von nun an auf die Häuserwände, Zäune, Dächer und Straßen unserer Städte und Dörfer, auf die Rückseiten der Automobile, Equipagen, Straßenbahnen und die Kleider aller Bürger geschrieben.
3. In siebenfarbigen Regenbögen sollen sich die Bilder (Farben) auf Straßen und Plätzen von Haus zu Haus spannen und das Auge (den Geschmack) der Passanten erfreuen, veredeln. Das Dekret schloß mit einem Gedanken, der die Vorliebe für die Verkleidung der alten Gebäude, also des alten Raums, in dem man bisher gelebt hatte, verständlich macht: „Mögen die Straßen zum Feiertag der Kunst für alle werden. Dann wird jeder, wenn er auf die Straße tritt, sich erhoben und klüger fühlen durch den Anblick der Schönheit anstelle der alten Straßen.
Seite für Seite, die Seele beschmutzend und das Auge beleidigend, Gier, Habsucht, Eigennutz und niedere Dummheit ihren Text geschrieben haben.
Majakowski, Burljuk und Kamenski in „Zeitung der Futuristen", 1918 [8])

ROSTA-Fenster

Die ROSTA-Fenster sind Großplakate, die politische, militärische und wirtschaftliche Tagesthemen illustrieren und kommentieren. Sie wurden von September 1919 bis Februar 1922 von der Russischen Telegraphen-Agentur, abgekürzt ROSTA (entsprechend der heutigen TASS) und anschließend von der Hauptverwaltung für politische Aufklärungsinstitutionen des Volkskommissariats für Bildungswesen, der „Gawpolitproswet" in Moskau herausgegeben. Da die Plakate vorwiegend in die Schaufenster leerstehender Läden gehängt wurden, kamen sie zu dem Namen „Rostafenster". Die Plakate wurden durchnumeriert und für jedes Fenster gesondert hergestellt, jedoch meistens nach einem einheitlichen Schema. In dem angegebenen Zeitraum erschienen mehr als 1 600. Andere Städte wie Petrograd, Charkow, Odessa u. a. folgtem dem Moskauer Beispiel.
Die Plakate wurden von einem Kollektiv verschiedener Maler und Schriftsteller unter der Leitung von Wladimir Majakowski hergestellt. Maßgeblich beteiligt waren Michail Tscheremnich, Alexei Nürenberg, Alexei Lewin, Wladimir Roskin, Alexander Deineka, Michail Wolpin u. a. Die Plakate wurden nicht gedruckt, sondern gezeichnet und gemalt. Vervielfältigungen wurden durch Kopieren und mit Schablonen hergestellt. Die Auflagen erreichten bis zu 300 Exemplaren, die bis zu den entferntesten Zweigstellen der ROSTA geleitet wurden.
Das Kollektiv der Kunstabteilung der ROSTA erhielt täglich die neuesten Nachrichten zugesandt, daraus und aus den Zeitungen wurden Themen und Motive für die neuen Plakate entnommen. Das Erscheinen einer neuen Meldung und die Herausgabe eines neuen Plakats erfolgte oft fast gleichzeitig.
nach Wictor Duwakin: Majakowski ROSTAFENSTER Dresden 1967, S. 41 ff

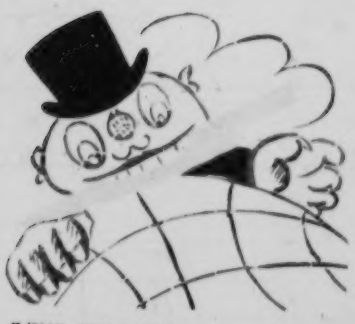
„Ohne telegraphenartige, maschinengewehrartige Schnelligkeit wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Aber wir leisteten sie nicht nur mit der ganzen Kraft und Ernsthaftigkeit unseres Könnens, sondern revolutionierten auch den Geschmack, erhöhten die Qualifikation der Plakatkunst, der Agitationskunst. Wenn es etwas gibt, das in der Zeichenkunst als ‚revolutionärer Stil' bezeichnet zu werden verdient, so ist das der Stil unserer FENSTER. Majakowski, „Ich bitte ums Wort" [9])

1. ВРАГ ПОСЛЕДНИЙ ГОТОВ!

2. ПОСТЕПЕННО БУДУТ ОТПУСКАТЬ ПРИЗЫВНЫХ СТАРШИХ ГОДОВ.

3. ВЕРНУТСЯ СОЛДАТЫ К СЕБЕ В ДОМ,

4. ЗАЙМУТСЯ ДЛЯ РАСЦВЕТА РОССИИ ТРУДОМ.



. ОДНО НЕ ЗАБУДЬ - ЖИВ КАПИТАЛИЗМ В 3/4 СВЕТА.

6. ГОТОВ БУДЬ!

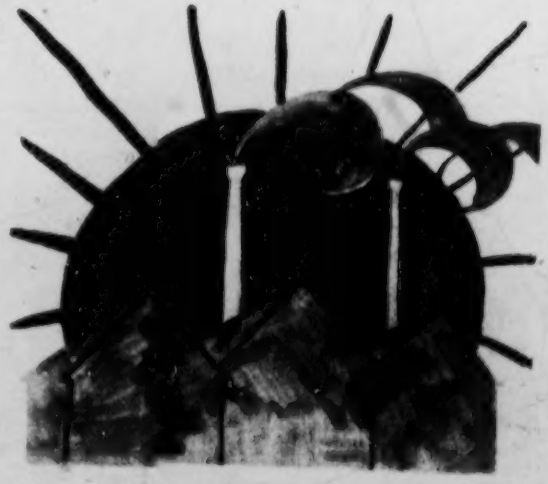
ПАРОХОВПРОС РОСТА №791.

14
ROSTA Nr. 923, Januar 1921
Der 8. Sowjetkongreß hat den Orden des roten Arbeiterbanners eingeführt
1. Hau, Hauer,
2. heb die Produktion Pud für Pud
3. Erfüllst du dein Soll,
4. geht der Ruin kaputt!

15
ROSTA Nr. 791 Dezember 1921
1. Der letzte Feind ist fertig
2. Die älteren Einberufungsjahrgänge: der Entlassung gewärtig
3. Heimkehren werden nun die Soldaten,
4. zu dem Land nützlichen Arbeitstaten
5. Doch bedenk all'zeit: Der Kapitalismus lebt auf drei Weltvierteln
6. Sei bereit!

АМЕРИКА И ЯПОНИЯ ЛИХОРАДОЧНО ГОТОВЯТСЯ К ВОЙНЕ

1. КОММУНИСТЫ ВЕДУТ ВОЙНЫ ДЛЯ ТОГО-



2. ЧТОБ БЫЛ МИР.

3. ИМПЕРИАЛИСТЫ ЖЕ ДЛЯ ТОГО ЗАКЛЮЧАЮТ МИР-

4. ЧТОБ ЗАГОРЕЛАСЬ НОВАЯ ВОЙНА.

РОСТА № 873.

16
ROSTA Nr. 873
Januar 1921
Amerika und Japan rüsten fieberhaft zum Krieg
1. Die Kommunisten führen dazu Krieg
2. daß Frieden sei
3. Die Imperialisten schließen dazu Frieden
4. daß neuer Krieg ausbreche

17
Rodschenko
„Film-Auge"
1925

18
Gebrüder Stenberg
Plakat zu dem Film
„Die Erde" 1930

19
Gebrüder Stenberg
Plakat zu dem Film
„Arsenal" 1929

Architektur und Produktgestaltung

El Lissitzky

Ideologischer Überbau

Wir führen hier einige Abschnitte eines Lebensprozesses auf, der, erst durch die Revolution zur Welt gebracht, noch keine 5 Jahre zählt. In dieser Zeit haben sich die hohen Forderungen, die die Kulturrevolution stellt, im Gefühl und im Bewußtsein unserer neuen Architektengeneration verwurzelt. Unserem Baukünstler ist klargeworden, daß er durch seine Arbeit als aktiver Mitarbeiter an dem Aufbau der neuen Welt teilnimmt. Für uns hat das Werk eines Künstlers keinen Wert „an und für sich", keinen Selbstzweck, keine eigene Schönheit; alles dies erhält es nur durch seine Beziehung zur Gemeinschaft. In der Schöpfung eines jeden großen Werkes ist der Anteil des Architekten ersichtlich und der Anteil der Gemeinschaft latent. Der Künstler, der Schaffende, erfindet nichts, was ihm vom Himmel in den Schoß fällt. Darum verstehen wir unter „Rekonstruktion" die Überwindung des Ungeklärten, des „Geheimnisvollen" und Chaotischen.

Wir sind in unserer Architektur wie in unserem gesamten Leben bestrebt, eine soziale Ordnung zu schaffen, d. h. das Instinktive ins Bewußtsein zu heben.

Der ideologische Überbau schützt und sichert die Arbeit. Als Unterbau für die Erneuerung, die wir an der Architektur vorzunehmen haben, nannten wir zu Anfang die sozialwirtschaftliche Rekonstruktion. Sie ist der eindeutige Ausgangspunkt, aber es wäre ein Fehler, die Zusammenhänge so simpel zu erklären. Das Leben, das organische Wachstum, ist ein dialektischer Prozeß, der gleichzeitig ja (plus) und nein (minus) behauptet. Alles Entstehende ist ein Teil des gesellschaftlichen Lebensprozesses, ist die Folge bestimmter Tatsachen und wirkt sich weiter auf die entstehenden Absichten aus. Auf der Basis des Entstandenen bildet sich eine Ideologie, eine Betrachtungsart, bilden sich Deutung und Beziehung, die weiter auf das Entstehende ausstrahlen. Diesen dialektischen Prozeß können wir hier an dem Werdegang unserer Architekten verfolgen.

1. Vernichtung des Überlieferten. Die materielle Produktion wird im Lande lahmgelegt. Das Lechzen nach einer Superproduktion. Erste Atelierträume. Es bildet sich eine Ideologie mit zwei für die gesamte weitere Entwicklung grundlegenden Forderungen: Element und Erfindung. Ein Werk, das unserer Zeit entsprechen soll, muß eine Erfindung in sich schließen. Unsere Zeit verlangt Gestaltungen, die aus elementaren Formen (Geometrie) erstehen. Der Kampf mit der Ästhetik des Chaotischen nimmt seinen Verlauf. Nach einer zur Bewußtheit gewordenen Ordnung wird verlangt.

2. Anfang des Aufbaues. Zuerst in der Industrie und Produktion. Die konkreten Gegebenheiten beanspruchen eine Auseinandersetzung. Doch die neue Generation ist in einer architekturlosen Zeit aufgewachsen, hat ungenügende praktische Erfahrung, wenig Autorität und ist noch nicht Akademie geworden. Im Kampf um den Bauauftrag hat sich ihre Ideologie dem Primärutilitären, dem Nacktzweckmäßigen zugewendet. Das Schlagwort heißt: „Konstruktivismus", „Funktionalismus". Zwischen Ingenieur und Architekt wird ein Gleichungszeichen gesetzt. In beiden Fällen nimmt man, ob Maschine oder Architektur, die Lösung als aus derselben algebraischen Formel hergeleitet für möglich an, aus einer Formel, in der nur das „Unbekannte", das X, nach derselben Methode festzustellen sei. Wie bei dem Ingenieur soll sich auch bei dem Architekten das Resultat automatisch ergeben. Man hält es nur für nötig, neue Baukonstruktionen und -materialien einzuführen, und erhofft davon das Werk als selbsttätiges Ergebnis.

3. Die erste Aufbauperiode verlangt die Konzentration der Kräfte aus der Sphäre der sozialökonomischen Revolution zur Vertiefung der Kulturrevolution. In dem Gesamtkomplex einer Kultur sind physische, psychologische und emotionelle Faktoren unzertrennbar. Die Kunst wird in ihrer Eigenschaft, durch emotionelle Energieladungen das Bewußtsein zu ordnen, zu organisieren und zu aktivieren, anerkannt. Die Architektur gilt als führende Kunst, und die Aufmerksamkeit der Allgemeinheit wendet sich ihr zu. Architekturfragen werden Massenfragen. Die Atelierträume des Anfangs verlieren ihren individuellen Charakter und erhalten ein festes soziales Fundament. Gegen die „Utilitaristen" treten wiederum die „Formalisten" auf. Die letzteren behaupten, daß die Architektur sich nicht mit dem Begriff „Ingenieurarbeit" deckt. Das Utilitärzweckmäßige zu lösen, ein für den Zweck richtig funktionierendes Volumen aufzubauen, ist nur ein Teil des Problems. Der zweite ist, die Materialien richtig zu organisieren, das Konstruktive zu lösen. Ein Architekturwerk entsteht aber nur dann, wenn das Ganze als Raumidee, als Gestaltung, die eine bestimmte Einwirkung auf unsere Psyche ausübt,

lebendig wird. Es genügt dazu nicht nur, ein moderner Mensch zu sein, vielmehr ist es notwendig, daß der Baukünstler die Ausdrucksmittel der Baukunst voll beherrscht.

So kann man diese drei Perioden noch knapper zusammenfassen:

a) Verneinung der Kunst als nur emotionelle, individuelle romantisch-isolierte Angelegenheit.

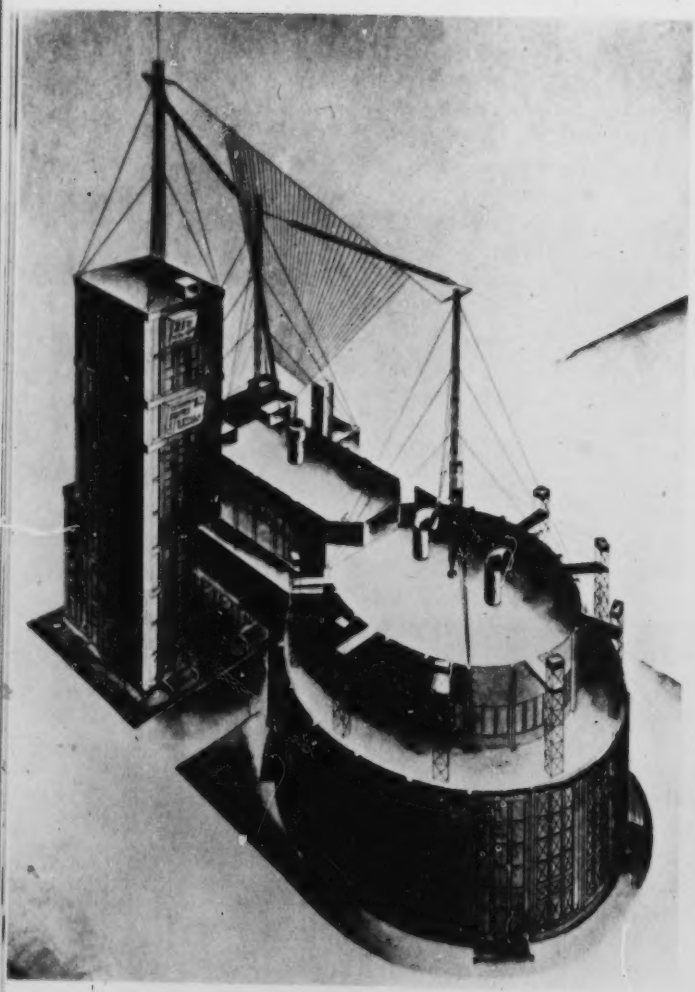
b) „Sachliches Schaffen in der stillen Hoffnung, daß das entstandene Produkt schließlich später doch als Kunstwerk betrachtet wird.

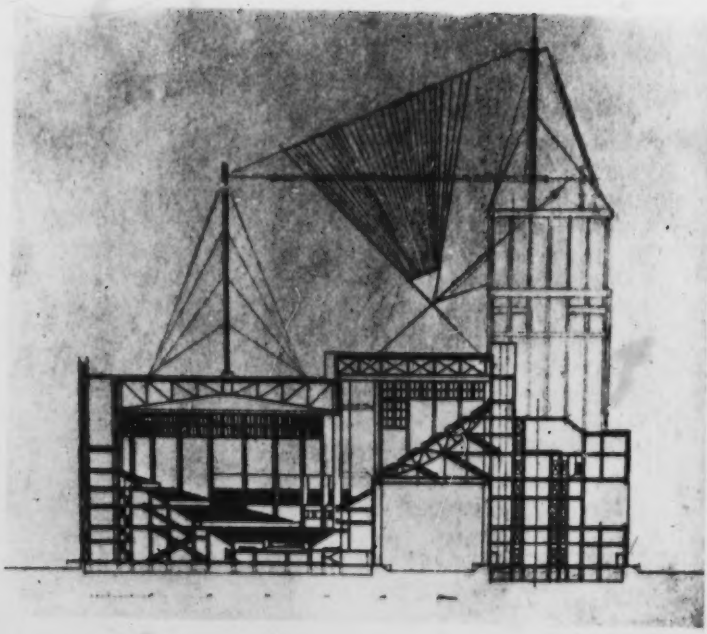
c) Bewußt zielstrebiges Schaffen einer Architektur, die auf einer vorgearbeiteten, objektiv-wissenschaftlichen Basis eine geschlossene künstlerische Wirkung ausübt.

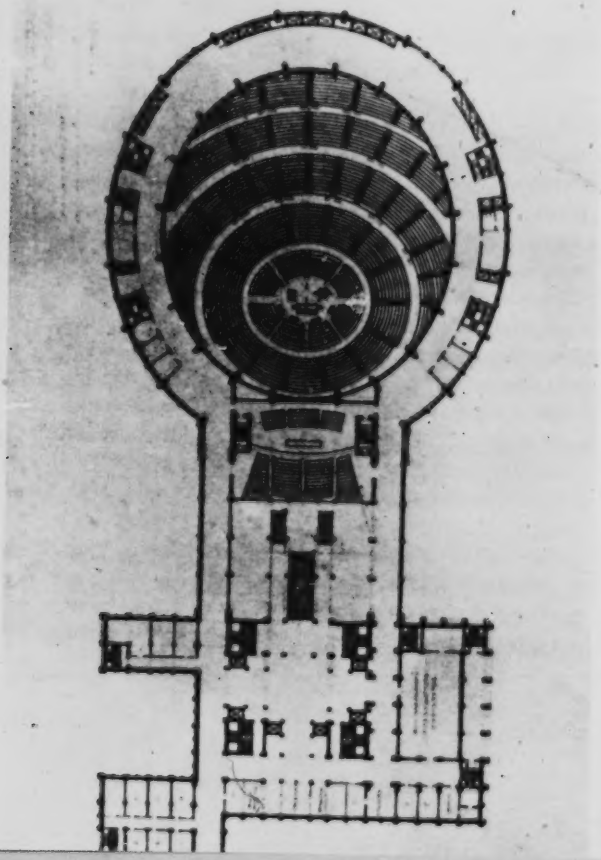
Diese Architektur wird den allgemeinen Lebensstandard aktiv erhöhen. Dies ist die Dialektik unseres Werdeganges, der durch die Verneinung zur Bejahung kommt, er hat das alte Eisen geschmolzen und den neuen Stahl ausgeglüht.

Moskau, Oktober 1929 [10])

20
Gebrüder Wessnin, Projekt für das Gebäude der Prawda, Leningrad 1923-24 (nicht ausgeführt, Modell-Rekonstruktion)







Sergej Kirow

Rede auf dem 1. Kongreß der Sowjets am 30. 12. 1922

Es wird viel über uns geredet, man sagt, daß wir einem Blitz gleich die Paläste der Bankiers, Landbesitzer und Zaren vom Erdboden weggefegt haben. All das ist wahr. Aber laßt uns an ihre Stelle den Palast der Arbeiter und arbeitenden Bauern bauen, laßt uns alle Reichtümer der Sowjetländer zusammentragen, laßt uns all unsere Arbeiter-Bauern-Kreativität in dieses Bauwerk investieren und unseren Freunden und Feinden zeigen, daß wir die „Halb-Asiaten", auf die die Welt geringschätzig herabsieht, fähig sind, diese armselige Erde mit Bauwerken zu verschönern, wie sie sich unsere Feinde nicht einmal in ihren kühnsten Träumen vorstellen könnten.
Kameraden: Vielleicht wird das europäische Proletariat, das zum größten Teil noch schläft, noch zweifelt an dem Triumph der Revolution, das noch an der Richtigkeit der Taktiken der Kommunistischen Partei zweifelt, dann, wenn es diesen Palast der Arbeiter und Bauern erblickt, erkennen, daß wir bleiben werden, daß die Ideen der sowjetischen Herrschaft, die Ideen des Kommunismus so tief wie die Bohrer der Ölarbeiter in den Boden eingedrungen sind.
Vielleicht werden sie dann verstehen, daß endlich der Augenblick gekommen ist, um die kapitalistische Welt zu erschüttern, so, daß alles, was uns durch Jahrhunderte unterdrückt hat, in den Abgrund der Geschichte geschleudert wird. Und auf dieser neuen, herrlichen, revolutionären Erde werden wir, die Arbeiter, in elenden Hütten geboren, diese Hütten in Reihen mit unseren Kameraden verlassen, um unter den Klängen der „Internationalen" in unsere Paläste einzutreten. [11])

21–23
Gebrüder Wessnin, Projekt für einen Palast der Arbeit, Moskau 1922-23 (nicht ausgeführt)

Resolution zu dem Bericht der Wohnungsplanungsabteilung der OSA (Vereinigung zeitgenössischer Architekten)

Auszug 1
Auf der Gesamtversammlung der OSA unterstrichen die Mitglieder die dringliche Notwendigkeit, bei der Projektierung und Konstruktion neuer Wohnungen von der individuellen Basis auf neue kommunale Wohngebäude überzugehen, wo die Funktionen unter den Personen und kommunalen Gruppen streng geteilt werden und wo Lehrgänge für eine maximale Zusammenlegung und Kollektivierung der häuslichen Pflichten für diejenigen bereitgestellt werden, die betroffen sind.
Bei dieser Arbeit darf der Architekt nichts unversucht lassen, um den Standard der Wohnungen im Hinblick auf die Förderung der Organisation und der Entwicklung des häuslichen Lebens, dem modernen Lebensgefühl entsprechend zu erhöhen. Gleichzeitig müssen die Baukosten so niedrig wie möglich gehalten und die Arbeitsleistungen verbessert werden.
Auf dem Gebiet der Planung wurde der wahllose Bau von neuen Städten und die Anwendung vorkonzipierter Pläne, die blindlings auf der Grundlage eines Punktes auf der Landkarte oder in Übereinstimmung mit veralteten Lebensweisen ausgearbeitet worden waren, einer detaillierten Studie über die Funktionen einer Stadt gegenübergestellt, und zwar nicht vom statistischen Blickwinkel her, sondern als eine Einheit in Bewegung mit allen Möglichkeiten der bestmöglichen Entwicklung der Stadt. Die Planung einer neuen Stadt ist nur möglich unter Berücksichtigung der Faktoren, die ihren Charakter und ihre Rolle in der sozialistischen Reorganisierung des Landes beeinflussen. Es muß auch berücksichtigt werden, daß Arbeiten zur Entwicklung neuer Materialien und Konstruktionen durchgeführt werden können, um die Elastizität sicherzustellen und um die Architekten in die Lage zu versetzen, die Stadt und einige ihrer Gebäude mit möglichst geringen Unannehmlichkeiten für die Einwohner neu zu planen.

Auszug 2
Im Hinblick auf die Form verwerfen wir kategorisch:
1 die Unwissenheit der Erbauer und Ingenieure, die den sozialistisch-künstlerischen Merkmalen der Architektur fremd gegenüberstehen;
2 den grundsatzlosen Eklektizismus der „Verschönerer",

der Architektur, die eine Architektur in konfektionierten, veralteten Stilen ohne Berücksichtigung des sozialen Zweckes bauen möchten;

3 das abstrakte Jagen nach einer neuen Form, die keine Beziehung zu den sozialen Zielen eines Gebäudes hat und ohne Berücksichtigung auf die wirklichen Möglichkeiten der Verwirklichung;

4 den naiven Dilettantismus derjenigen, die diesen oder jenen Standpunkt durch eine dekorative Architekturform symbolisieren wollen;

5 Arbeiten in dem sogenannten „Neuen Stil", wobei Elemente zur „Modernisierung" und Verschönerung alter Gebäude verwendet werden.

All dies steht im Gegensatz zu dem organischen Wachstum der sowjetischen Architektur, die auf den spezifischen Merkmalen eines neuen sozialen Typs und auf technisch perfektionierten Konstruktionsmethoden beruht.

Auszug 3

In Bezug auf die durch die neue Architektur im Westen gestellten Probleme bemerken wir bei einigen der progressiveren Architekten des Westens Elemente, die unseren Arbeiten sehr ähnlich sind. Diese wurden durch die großen weltweiten Fortschritte in Wissenschaft und Technik und durch gute Baumethoden beeinflußt. Wir bemerken auch die große Kluft zwischen uns, was die Ziele der Architektur betrifft. Dies unterstreicht klar den Unterschied zwischen den bürgerlichen Lebensbedingungen des kapitalistischen Westens und den neuen kommunal-häuslichen Lebensformen eines proletarischen Staates, der den Sozialismus aufbaut.

Nieder mit der „prafs" und „lefs" Kunst der Spekulatoren!

Nieder mit der dilettantischen und amateurhaften Haltung gegenüber kommunal-künstlerischen Arbeiten!

Lang lebe die materialistische Schule der künstlerischen Arbeit, der Konstruktivismus!

(1928) [12])

Manifest der „Desurbanisten"

Weder die Stadt noch das Dorf, diese zwei althergebrachten Formen der Siedlung, befriedigen die heutigen Bedürfnisse. Sie hemmen die rationelle Organisation von Industrie und Landwirtschaft, sie hemmen die Entwicklung von neuen sozialen Beziehungen zwischen den Menschen.

Die kommunalen oder halbprivaten Schlafstätten, die die alten Wohnungen ersetzt haben, die angeblich modernisierten Arbeiterbaracken unter dem trügerischen Titel „Kommunehaus" – „Kommune dem Namen nach, aber eigentlich Baracke" – stellen nicht länger den Benutzer, d. h. den Arbeiter zufrieden, da sie unbequem, noch den Erbauer, da sie teuer sind.

Mit dem Bauen im alten Stil fortzufahren, hieße Hunderte von Millionen Rubeln zu vergeuden, die in die ... Industrialisation investiert werden könnten, hieße einfach die uralte russische technische und wirtschaftliche Rückständigkeit den neuen Verhältnissen anpassen oder – was auf dasselbe herauskommt – alte Produktions- und Organisationstechniken auf die neuen Bedürfnisse ... auf die neuen zwischenmenschlichen Beziehungen anwenden.

Wir sind jetzt in eine enttäuschende Phase eingetreten, wo die sogenannte „Kommune" den Arbeiter des Lebensraumes beraubt zugunsten von Korridoren und geheizten Gängen. Die Pseudo-Kommune, die dem Arbeiter nicht mehr erlaubt, als zu Hause zu schlafen, die Pseudokommune, die dem Arbeiter Lebensraum und auch persönliche Bequemlichkeit entzieht (die Schlangen, die sich vor den Baderäumen und Toiletten und in den Kantinen bilden) beginnt die Unruhe der Masse zu provozieren. Die wirtschaftliche Unmöglichkeit, auch nur für diese einfachen Annehmlichkeiten zu sorgen, ist auch der Regierung nun klar ersichtlich.

Inzwischen wird der Wohnungsmangel akuter. Die Industrie ist darin verwickelt ... und die Überbevölkerung nimmt zu.

Was sollten wir tun? Welchen Kurs müssen wir einschlagen? Befreit die Stadt vom Druck! Die Stadt erstickt, und während sie erstickt, wächst sie noch weiter. Sie wird erstickt von der archaischen Organisation der industriellen und landwirtschaftlichen Produktion. Ihr Wachstum kann nur durch die Neuordnung der nationalen Wirtschaft aufgehalten werden.

24
Wladimir Schuchow, Radiosender, Moskau 1926
(Höhe 148 m)

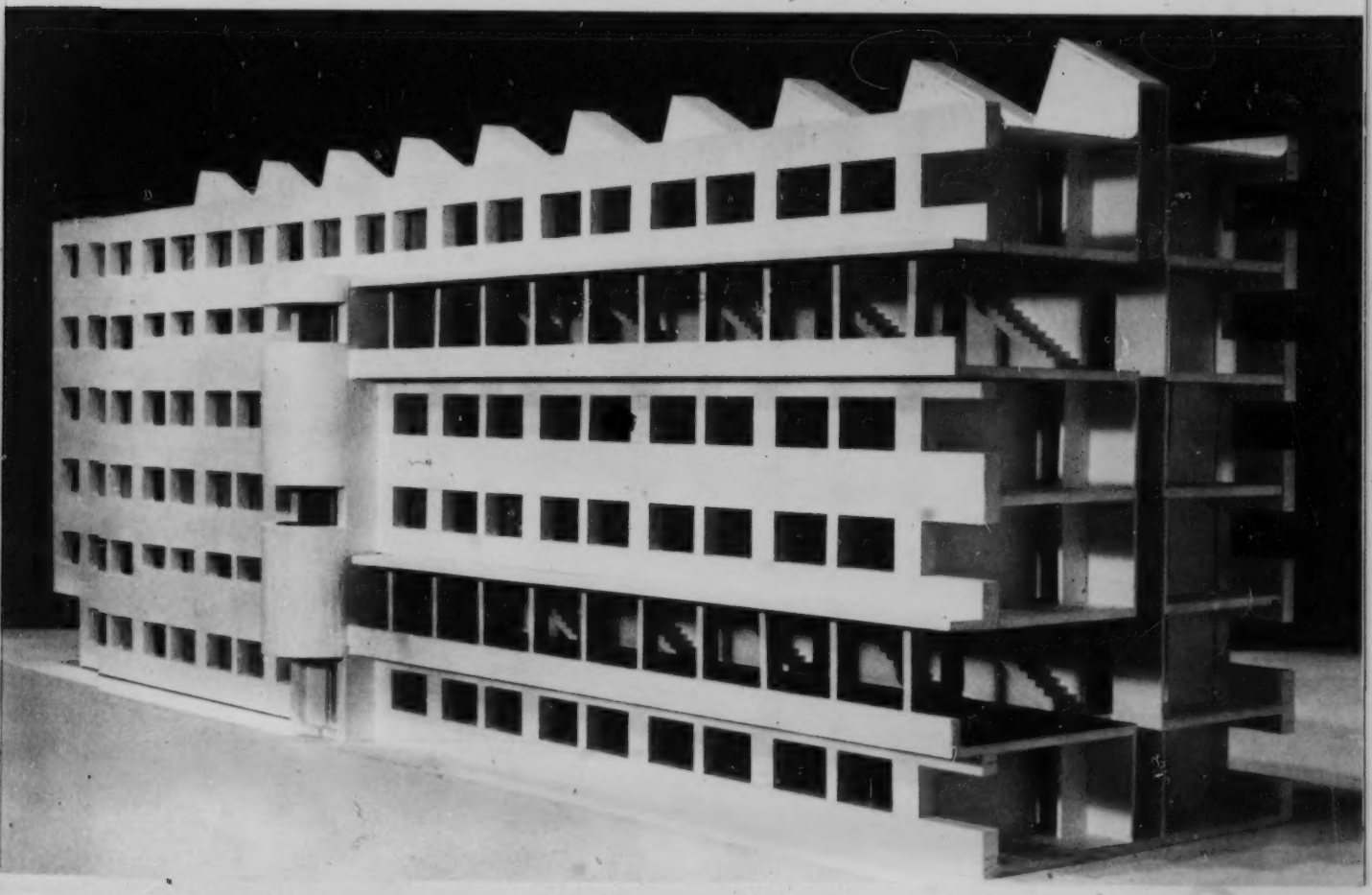
Die landwirtschaftlichen Gebiete müssen nicht nur Zentren für die Erzeugung, sondern auch für die Verarbeitung von Rohmaterialien werden . . . Elektrische Überlandleitungen und ein universales Netz von örtlichen Kraftwerken . . . werden Engels Traum verwirklichen „der großen Stadt ein Ende zu bereiten, was immer es auch kosten möge". Jeder andere Weg, um der Überfüllung der Stadt abzuhelfen, ist bloße administrative Utopie.
Reorganisiert das Dorf.
Bis jetzt haben die Bauleute das Dorf ignoriert. Ländliches Wohnen . . . ist eine Vorbedingung für die Produktion. Das Anwachsen der Landwirtschaft schafft neue Verbindungen zwischen Hersteller und Produktion. Die Verlegung der verarbeitenden Industrie zu den Rohstoffquellen, die Integration von Industrie und Landwirtschaft ist ebenso eine neue Bedingung für Wohnungsplanung und Aufteilung der Bevölkerung. Jedoch erhebt sich mit dem neuen Planen das Problem, billig mit dem örtlichen Material zu bauen.
Reorganisation des Dorfes bedeutet der Isolation, der Vernachlässigung und der Primitivität und Stupidität des Dorflebens ein Ende zu setzen. Dies wird möglich sein, wenn wir unsere neu orientierte Landwirtschaft und Industrie neu ordnen. Es geht nicht darum, städtische Zentren in unseren endlosen Einöden zu bauen. Die Industrie muß so weit wie möglich gestreut werden. Die verarbeitenden Industrien müssen so nah wie möglich an die Rohstoffquellen in den Bergbau- und den landwirtschaftlichen Gebieten gebracht werden. Landwirtschaft und Bergbau müssen Teil desselben Planungssystems bilden wie die Produktion. Wir müssen aufhören, Stückwerk zu entwerfen, und müssen beginnen, ganze Komplexe zu planen und die Verteilung der Produktion und die gebietsweise Verteilung von Industrie und Wohnungen über ganze Wirtschaftsgebiete der Sowjetunion zu organisieren . . .
Wir müssen unser Transportsystem im Zuge der Elektrifizierung des Landes verändern, bis wir nicht mehr Brenn- und Rohstoffe, sondern nur noch Fertigprodukte transportieren. Dieses Problem wird durch Überlandleitungen und durch die Verlegung der verarbeitenden Industrie zu den Rohstoffquellen gelöst werden; gleichzeitig wird der Umfang von Fertigprodukten, die transportiert werden müssen, enorm reduziert.
Ersetzt alte Wohnungen durch neue! Ersetzt man individuelle Hauswirtschaft durch eine kollektive Bewirtschaftung, so bedeutet das bessere, appetitanregendere und billigere Mahlzeiten in den Kantinen; es bedeutet Kinderbetreuung, die besser und billiger ist als die von der Familie geleistete. Es bedeutet eine Verringerung der Ausgaben des Arbeiters, Entlastung seines Budgets, in der Tat ein Lohnzuwachs, ohne daß auf staatliche Hilfsmittel zurückgegriffen werden müßte . . . Die Abschaffung der alten Haushaltsführung bedeutet, daß man allen Hausfrauen Arbeit gibt, nicht nur mit Worten, sondern in der Tat. Und dies heißt, daß man den beruflichen Standard und die Bezahlung der arbeitenden Frau anhebt. Es bedeutet ferner, daß die Menschen weniger mit den häuslichen Angelegenheiten beschäftigt sind.
All dies ist notwendig, wenn die alte Lebensweise verschwinden soll. All dies ist möglich und realisierbar, aber nur durch eine Reihe von Zwischenstufen. Die alten Übel können nicht mit Erlassen und Vorschlägen bekämpft werden . . .
Was ist ein sozialistisches Heim?
Es ist ein Heim frei von allen häuslichen Belangen, ob individuell oder kollektiv.
Es ist das Heim der Frau als auch des Mannes, einer Frau, die ihren angestammten Platz in der sozialen Wirtschaft hat, das Heim der Mitglieder eines vereinigten Produktionskollektivs.
Es ist ein Haus, in dem jeder seine eigene Persönlichkeit entwickeln kann, . . . in dem kein Raum für kleinbürgerlichen anarchistischen Individualismus ist.
Wir müssen sehr viele Häuser bauen, müssen sie billig, billiger als Dorfhütten, billiger als Arbeiterbaracken bauen, wir müssen schnell bauen. Dies können wir nur, wenn wir uns die Erfahrungen der Welttechnologie voll zu Nutzen machen. Ihr werdet den Sozialismus nicht auf der Basis einer rein „russischen" Technologie aufbauen, ganz gleich wie ihr sie mit sozialistischen Maximen verbrämt. Lernt nicht einfach die kapitalistischen Errungenschaften zu kopieren, sondern lernt, in der fortschrittlichsten kapitalistischen Technologie den Ursprung einer neuen sozialistischen Technologie zu entdecken, um zu zeigen, daß sich nur in unseren Verhältnissen eine fruchtbare menschliche Technologie entwickeln kann.
Dem sklavischen Handwerk muß ein Ende gesetzt werden. Ein Ende den Wolkenkratzern historischer Rückständigkeit . . .
Laßt uns die Vorstellung über Bord werfen, daß ein Gebäude auf Dauer entworfen wird, laßt uns die Vorstellung

25
Moses Ginsburg, Modell für ein Wohnhaus 1928 (Rekonstruktion)

von einfürallemal festgelegten Dimensionen aufgeben. Nicht der Mensch muß sich der Wohnung, sondern die Wohnung muß sich dem Menschen anpassen. Nicht das Bauen muß sich der Industrie, sondern die Industrie muß sich dem Bauen, seinen gegenwärtigen und zukünftigen Bedürfnissen anpassen.
Laßt uns anfangen, billige, leichte örtlich vorkommende Materialien zu verwenden. Laßt uns anfangen, genormte Elemente zu produzieren . . . laßt uns lieber anfangen Teile zusammenzufügen als Backsteine aufeinanderzuschichten . . .
Anstatt temporäre Bergbau- und Fabriklager abzureißen, laßt uns anfangen, sie in Teile zu zerlegen und sie woanders hinzutransportieren . . .
In welche Richtung müssen wir uns bewegen?
Vorwärts. Auf eine neue sozialistische Bautechnologie, auf eine neue Ausbreitung der Industrie, auf sozialen Wohnungsbau zu.
Für eine sozialistische Neuordnung der Menschheit.
Erschienen in S.A. Nr. 1-2 1930 [13])

Wir halten die Dialektik der menschlichen Entwicklung für einen der wichtigsten Punkte, die man beim Bau von neuen Wohnungen berücksichtigen muß. Wir können nicht länger die Bewohner irgendeines Hauses zwingen, kollektiv zu leben, wie wir es in der Vergangenheit versucht hatten, im allgemeinen mit negativen Ergebnissen. Wir müssen die Möglichkeit eines allmählichen, natürlichen Übergangs zur gemeinschaftlichen Nutzung verschiedener Räume schaffen. Deshalb haben wir versucht, jede Einheit von der nächsten isoliert zu halten, deshalb fanden wir es notwendig, die Küchennische als ein Standardelement von kleinster Größe zu planen, das zu jedem Zeitpunkt bei Übergang zur Kantinenverpflegung aus der Wohnung effektiv entfernt werden kann. Wir betrachten es für unbedingt notwendig, gewisse Eigenschaften mit einzubeziehen, die den Übergang zu einer sozial höheren Lebensweise anregen, die anregen, aber nicht diktieren.

Moses Ginzburg, S.A. Nr. 1, 1929 [14])



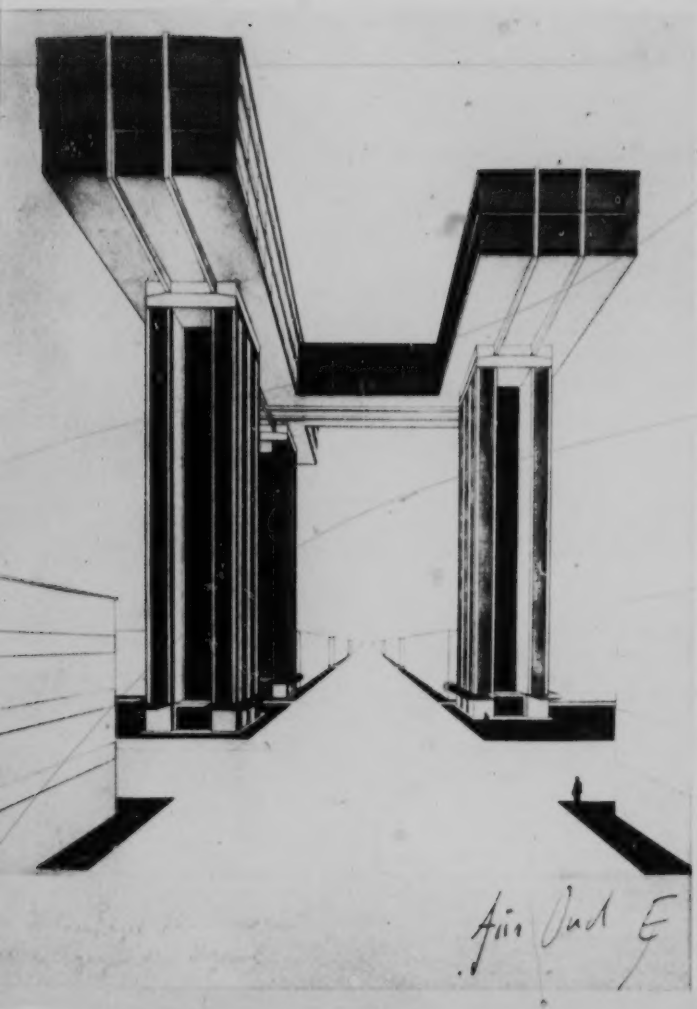
Architektur und Produktgestaltung

„Wir setzen uns die Stadt zur Aufgabe . . . Die neue Stadt wird nicht so chaotisch angelegt wie die modernen Städte in Nord- und Südamerika, sondern klar und übersichtlich wie ein Bienenstock. Das von uns in der Malerei hervorgebrachte neue Fakturelement ergießen wir über die gesamte von uns zu errichtende Welt und machen die Rauheit des Betons, die Glätte des Metalls und das Spiegeln des Glases zur Haut des neuen Lebens. Das neue Licht wird uns die neue Farbe geben, und in alten Physikbüchern wird sich das Andenken an das Sonnenspektrum erhalten."
El Lissitzky [15])

Der moderne Gestalter untersucht die gestellte Aufgabe nach der Funktion, die sie zu erfüllen hat. Danach findet er für die gegebenen Funktionen die einfachste ‚selbstverständliche' Zusammensetzung der entsprechenden Elemente . . . Wir kennen keine Form an und für sich. Der Erfinder stellt von sich aus neue Forderungen an die Elemente, und es werden neue Materialien, neue Farben usw. geschaffen.
El Lissitzky [16])

26
El Lissitzky, Sessel, entworfen für die internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1930 (Rekonstruktion)

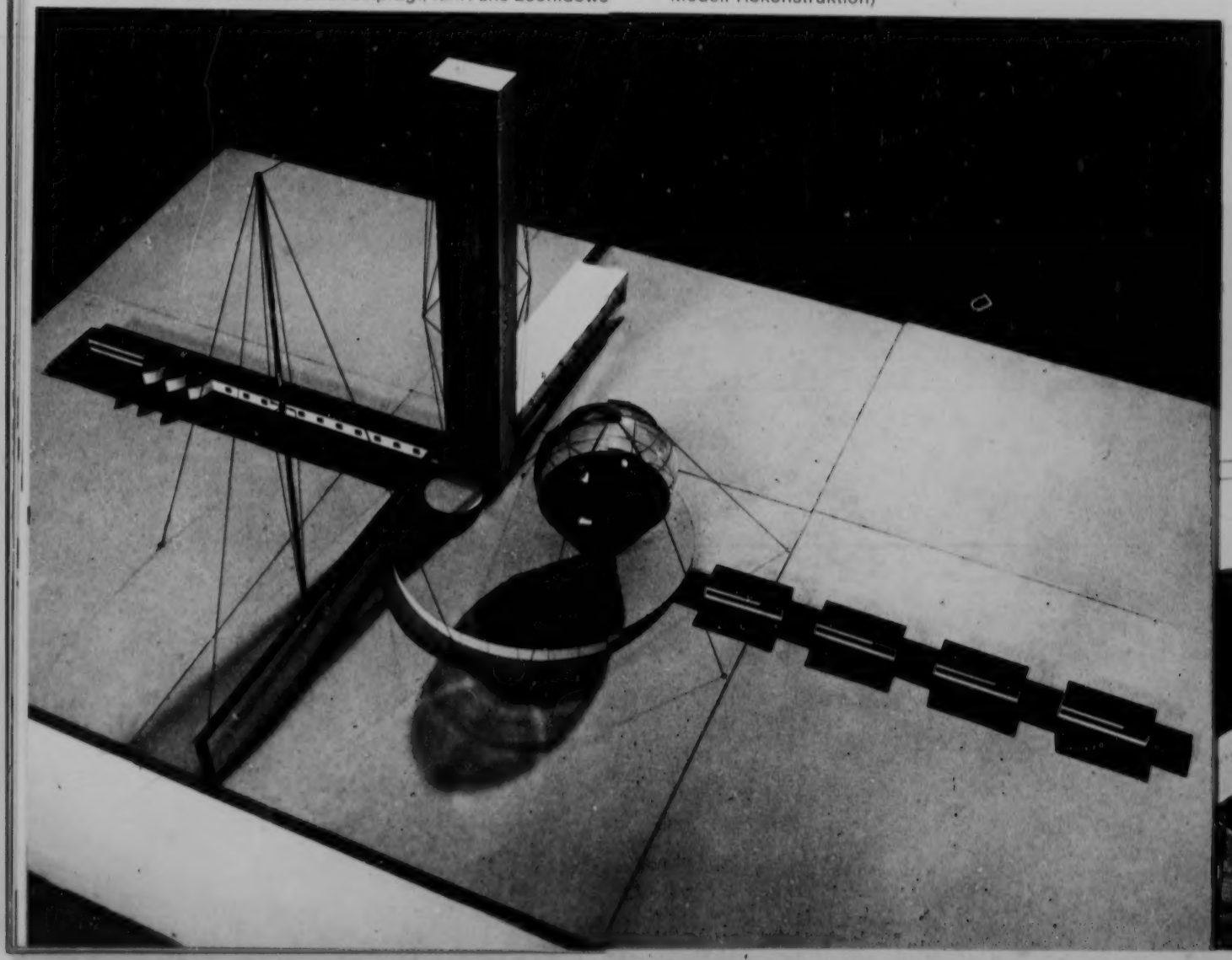
27
El Lissitzky, Entwurf eines Bürohauses für Moskau (Wolkenbügel) 1925



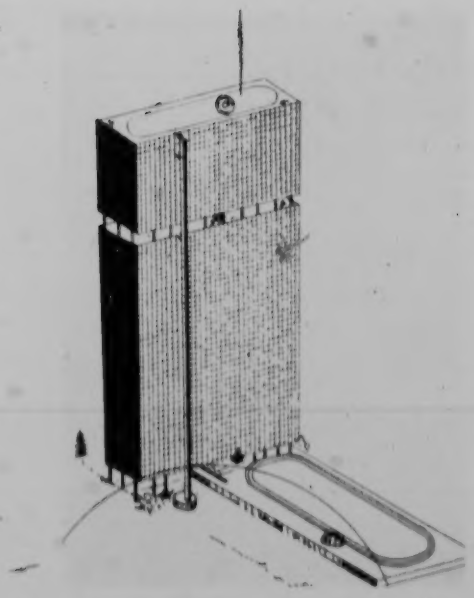
28
El Lissitzky, Lenintribüne, 1926

Unter all den Projekten, die auf der Ausstellung gezeigt werden, ist Leonidows Arbeit auffallend wegen der Originalität ihrer Methode. Eine Reihe von Zeichnungen von hervorragender graphischer Qualität und ein Modell veranschaulichen glänzend die dreidimensionale architektonische Lösung, die der Autor vorschlägt. Der besondere Wert der Arbeit liegt jedoch darin, daß sie endgültig den Weg für neue schöpferische Systeme bahnt, die unwiderstehlich dahin zielen, die allgemeine Regel zu werden. Sie alle stammen von einer Methode, die schließlich die einzige sein wird und die den Anhängern des „Stils" die Totenglocke läuten wird. Obwohl es in vollem Sinne des Wortes ein Kunstwerk bleibt, das sich unserem Blick einprägt, führt uns Leonidows „Bibliothek" weiter zu einer neuen Konzeption des architektonischen Raums. Es zieht uns hinweg von traditionellen Lösungen und lenkt hin auf eine neue, allgemeine Konzeption des städtischen Raums, in dem solch ein Gebäude seinen Platz finden könnte.
Moses Ginzburg S.A. Nr. 4–5, 1927, S. 112 [17])

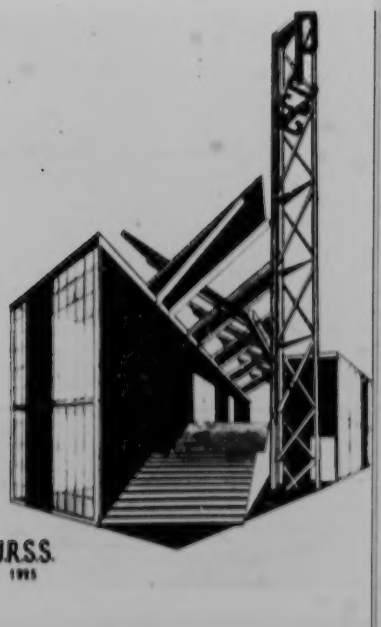
29
Iwan Leonidow, Modell für das Lenin-Institut, 1927
Die Kugel sollte die Versammlungshalle aufnehmen, der vertikale Trakt die Bibliothek, das Gebäude sollte in der Nähe Moskaus entstehen mit der Stadt verbunden durch Eisenbahn und Straße (nicht ausgeführt, Modell-Rekonstruktion)



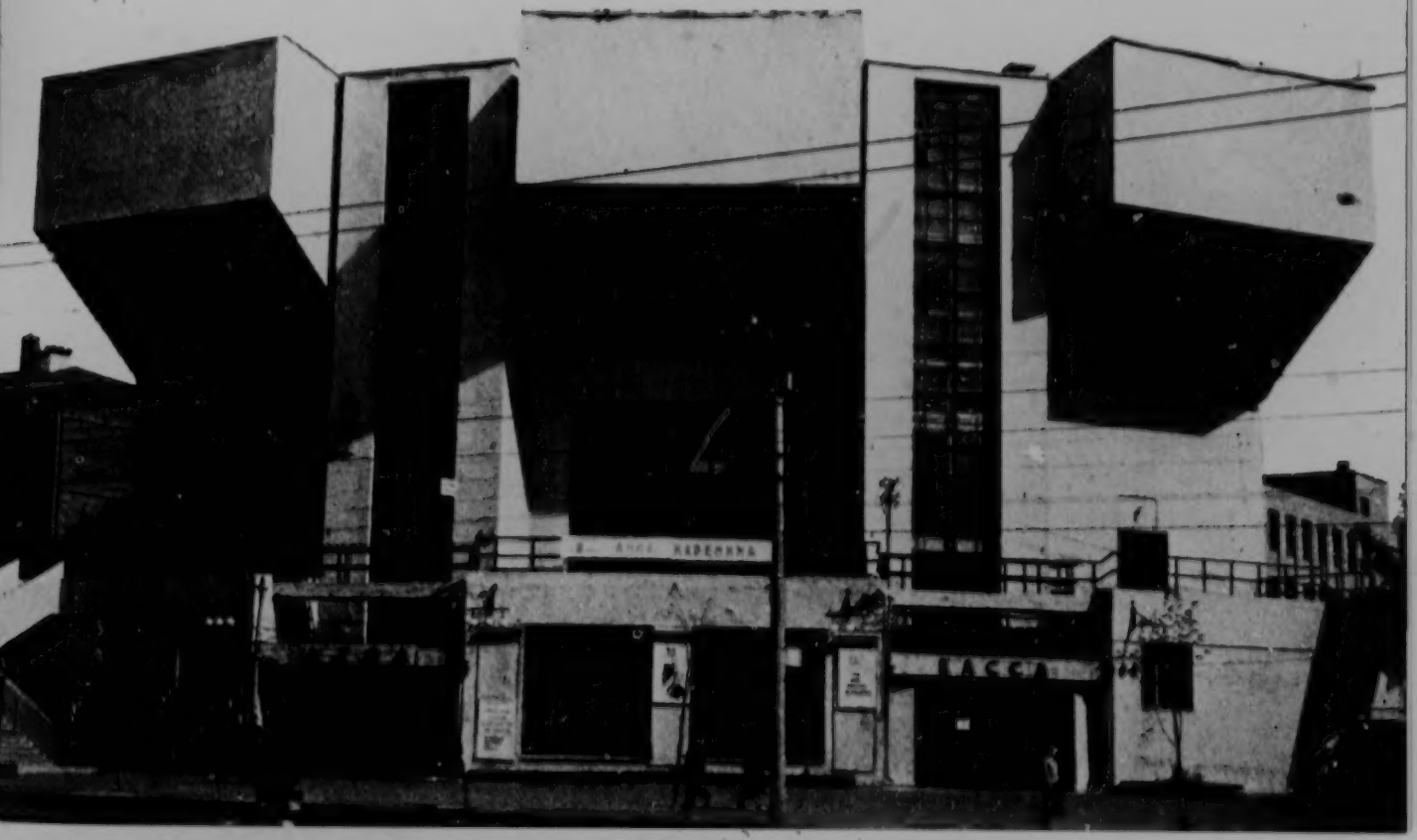
30
Iwan Leonidow, Projekt für das Arbeitsministerium in Moskau 1929-30

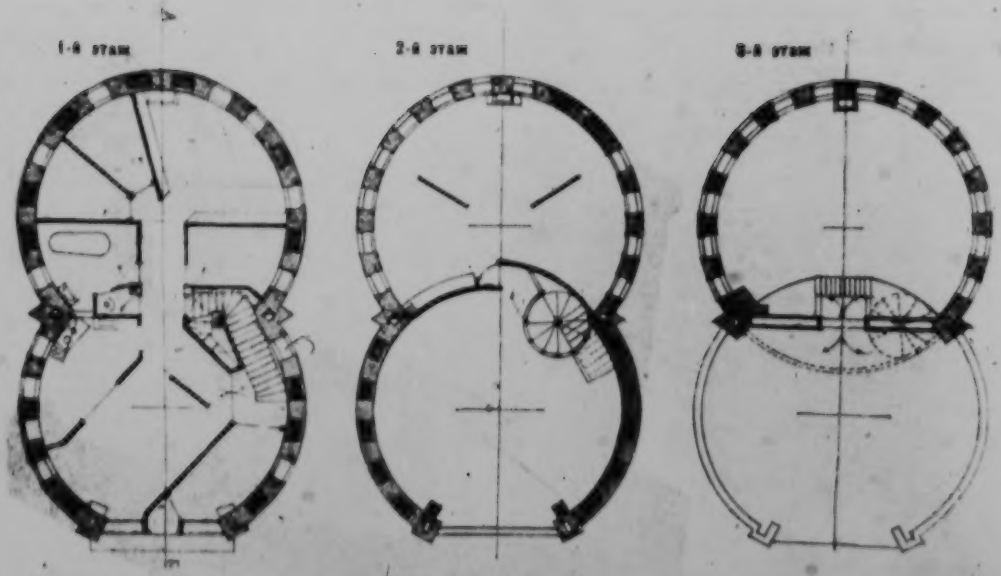


31
Konstantin Melnikow, Russischer Pavillon der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925

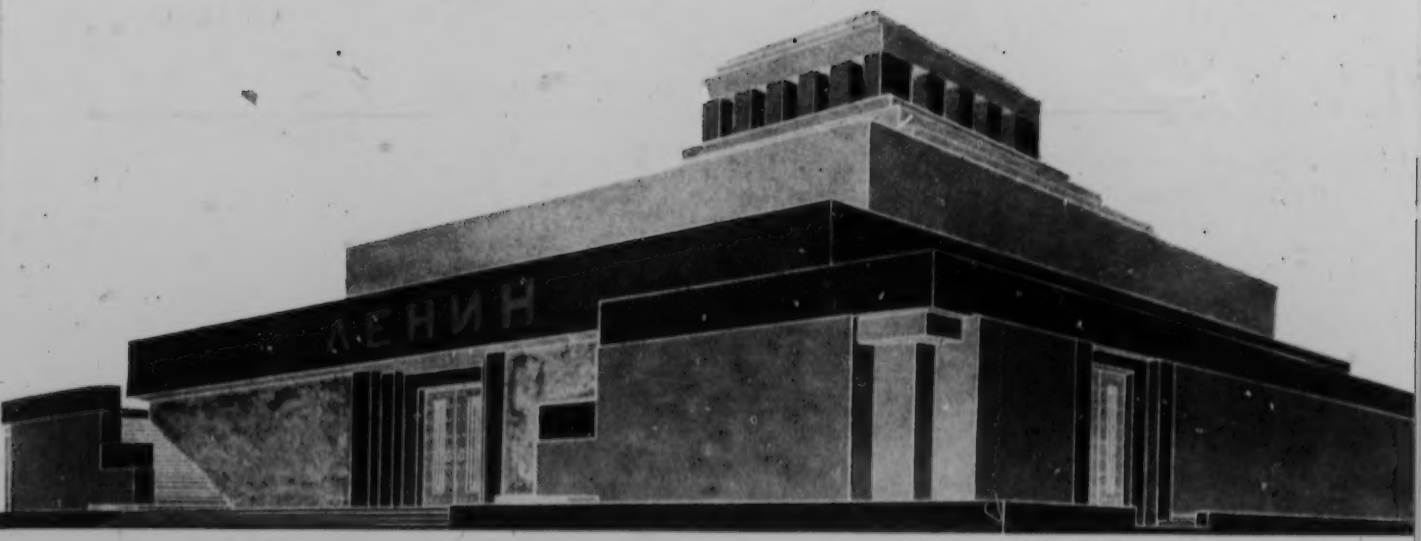


32
Konstantin Melnikow, Rusakow-Klub (Arbeiterklub) Moskau 1927-29

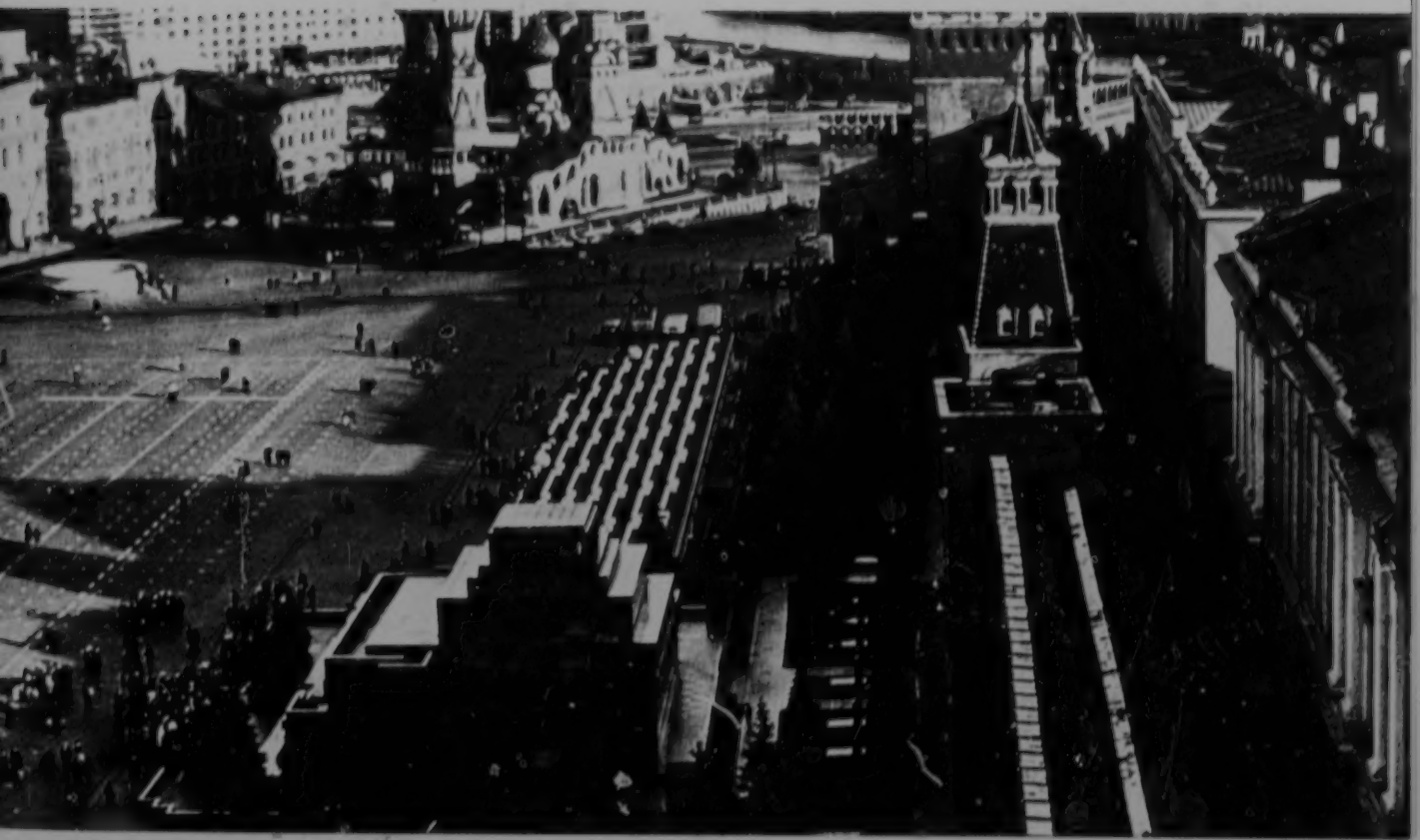




33–34
Konstantin Melnikow,
eigenes Wohnhaus
Moskau 1929,
Pläne und Modell
(Rekonstruktion)



35–36
Alexej Schtschuseff,
Leninmausoleum Moskau,
Entwurf 1924, Ausführung 1930



ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

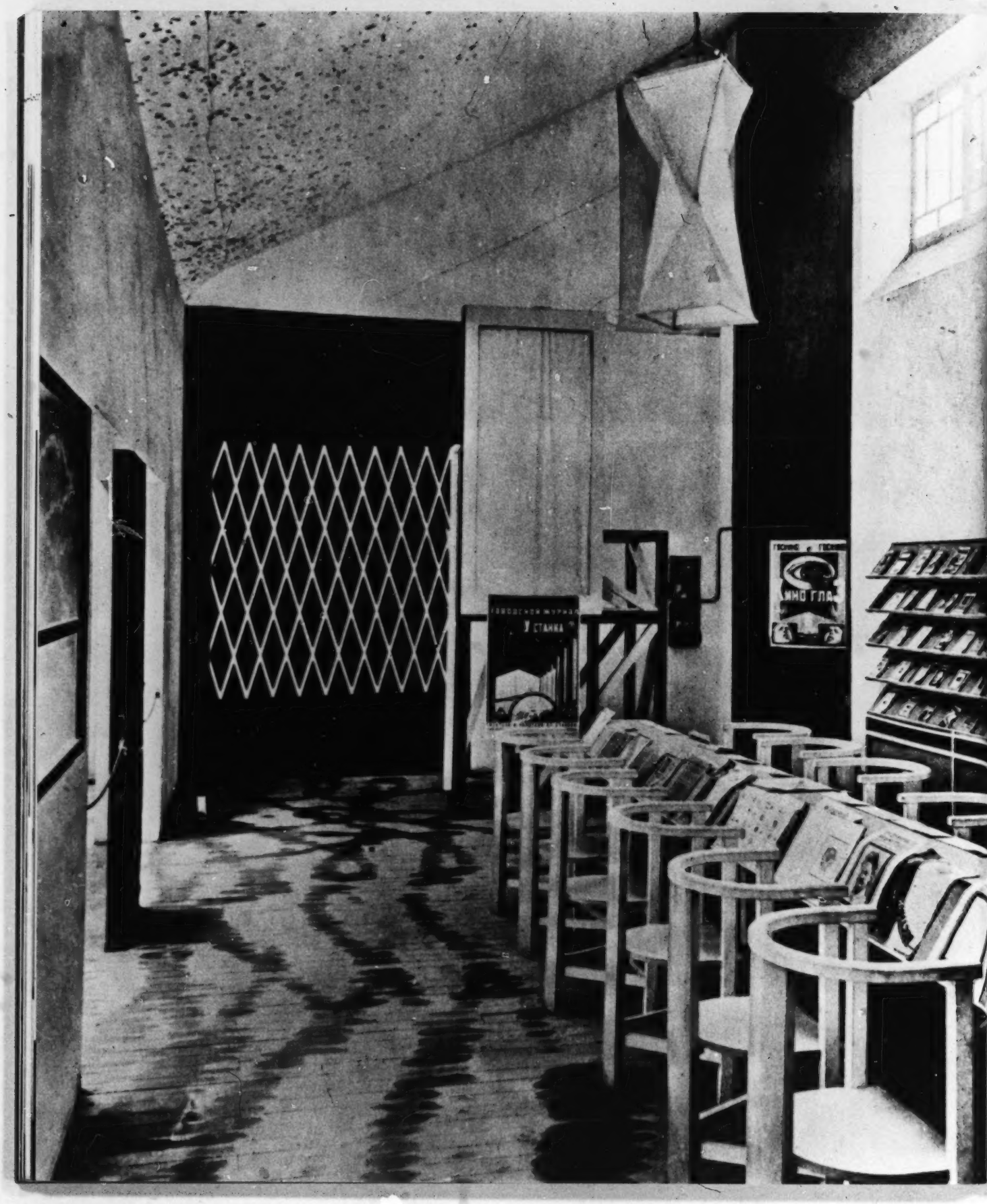
Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

Reduction ratio: 24x

1.011.001
Reproduced by permission of the Frankfurter Kunstverein, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.


ЗАВОДСКОЙ ЖУРНАЛ
У СТАНКА
ЖИВОТНА

37
Alexander Rodschenko mit Schülern der Moskauer WCHUTEMAS-Werkstätten, Entwürfe für Mehrzweckmöbel

38
Alexander Rodschenko, Einrichtung eines Arbeiterklubs für den sowjetischen Pavillon der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925

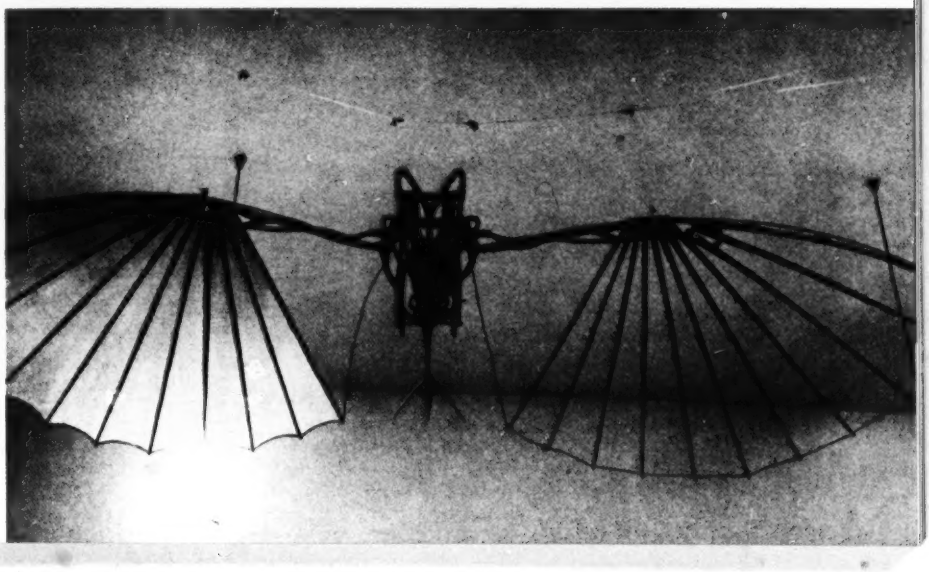
39
Alexander Rodschenko in von ihm entworfener Arbeitskleidung 1920

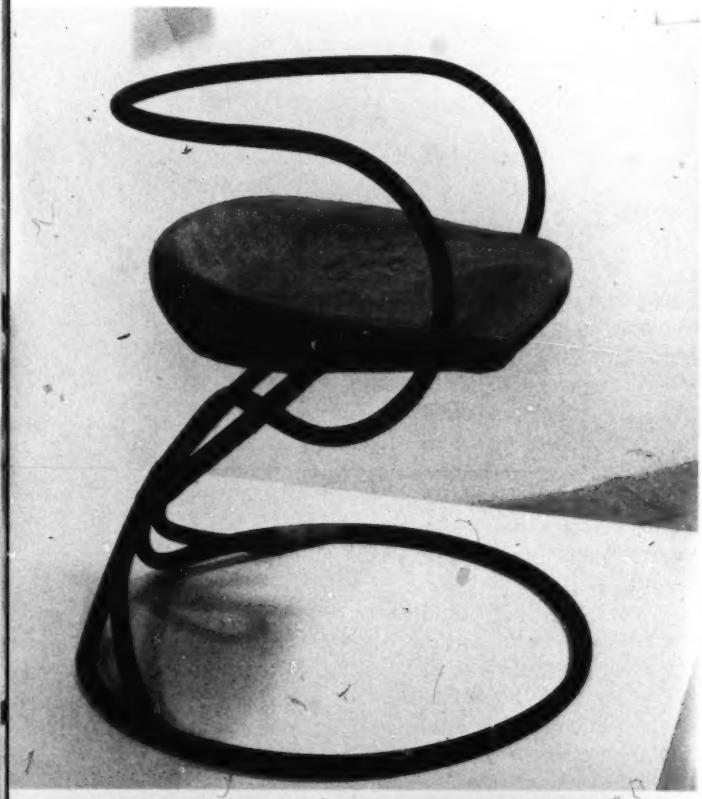
1919 beauftragte die Abteilung für Plastik unter Narkomros V. E. Tatlin damit, ein Projekt für ein Monument für die 3. Internationale zu entwerfen. Tatlin begann die Arbeit sogleich und vollendete dieses Projekt.
Der Grundgedanke dieses Monuments stützt sich auf eine organische Synthese der Prinzipien von Architektur, Skulptur und Malerei. Es sollte ein neuer Typus von monumentaler Konstruktion verwirklicht werden, der eine rein schöpferische Form mit einer zweckgebundenen Form verband. In Übereinstimmung mit diesem Prinzip besteht das Monument aus drei großen Räumen aus Glas, errichtet mit Hilfe eines komplizierten Systems senkrechter Pfeiler und Spiralen. Diese Räume sind übereinander angeordnet und haben verschiedene, harmonisch aufeinander abgestimmte Formen. Durch einen besonderen Mechanismus können sie sich mit verschiedenen Geschwindigkeiten bewegen. Das untere Stockwerk in kubischer Form dreht sich mit der Geschwindigkeit von einer Umdrehung pro Jahr um seine eigene Achse. Es ist für die gesetzgebende Versammlung vorgesehen. Das nächste Geschoß, das pyramidenförmige, dreht sich mit einer Geschwindigkeit von einer Umdrehung pro Monat um seine eigene Achse. Hier sollen sich die ausführenden Organe treffen (das Exekutivkomitee der Internationalen, das Sekretariat und andere administrative ausführende Organe). Schließlich ist der oberste Zylinder, der sich einmal am Tag um sich selbst dreht, für Zentren von informativem Charakter reserviert: ein Informationsbüro, eine Zeitung, die Ausgabe von Proklamationen, Pamphleten und Manifesten – kurz alle Kommunikationsmittel zur Unterrichtung des internationalen Proletariats, ein Telegraphenamt und ein Projektionsapparat werden dort ebenfalls untergebracht. Diese können um die Achsen der Hemisphäre angebracht werden. Radiomasten werden über dem Monument emporragen. Es muß noch betont werden, daß Tatlins Vorschlag Doppelwände vorsieht, mit einem Vakuum dazwischen, das es ermöglicht, die Temperatur in den verschiedenen Räumen konstant zu halten .
Nicolai Punin, Auszug aus einem 1920 erschienenen Flugblatt [18])

Ich habe das Flugzeug als Objekt künstlerischer Konstruktion gewählt, weil es die komplizierteste, dynamische und materielle Form darstellt, die für die russische Bevölkerung ein täglicher Gebrauchsgegenstand werden kann. Ich bin von einfachen Formen zu komplizierten Formen fortgeschritten: von Kleidung, Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens zu einem Bauwerk zu Ehren des Komintern. Bisher ist das Flugzeug die komplizierteste Form in meiner Arbeit. Das entspricht dem heutigen Bedürfnis des Menschen nach Eroberung des Raumes.
Durch diese Arbeit bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß die Berührung des Künstlers mit der Technik neues Leben in seine festgefahrene Arbeitsweise bringen wird, die im Widerspruch zu den Aufgaben der Periode des Aufbaus steht. Beim Aufbau meines Apparates bin ich von lebendigen organischen Formen ausgegangen. Die Beobachtung und Benutzung dieser Formen und Prinzipien hat mich davon überzeugt, daß die höchsten ästhetischen Formen auch die höchsten ökonomischen Formen sind. Kunst ist: Arbeit an der Gestaltung von Material in diesem Sinne.
W. Tatlin, Kunst mündet aus in Technik, Moskau 1932 [19])

40
Wladimir Tatlin,
Modell für das Monument der III. Internationalen. Geplant in Glas und Stahl, Höhe 390 m, ausgeführt von Tatlin und seinen Schülern als hölzernes Modell in einer Höhe von 7 m, Moskau 1920 (Rekonstruktion)

41
Wladimir Tatlin,
Flugobjekt (Letatlin) 1930 (Rekonstruktion)

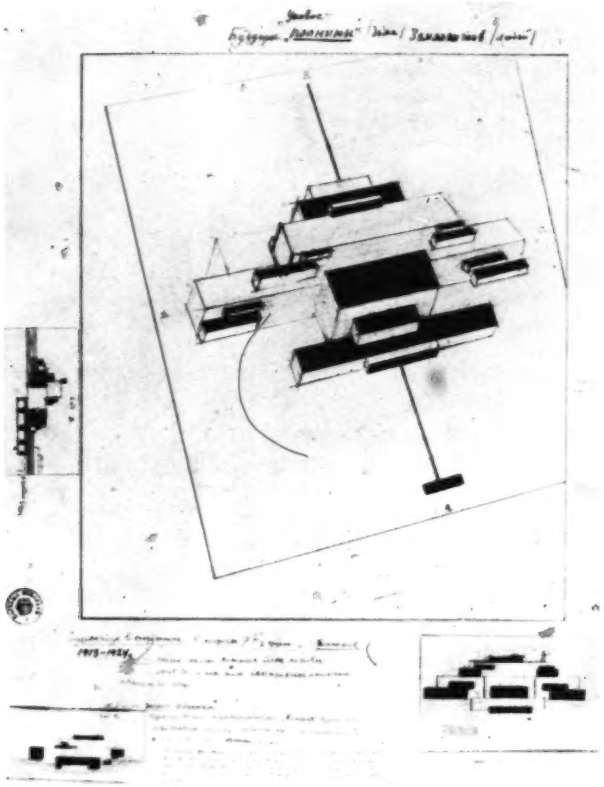




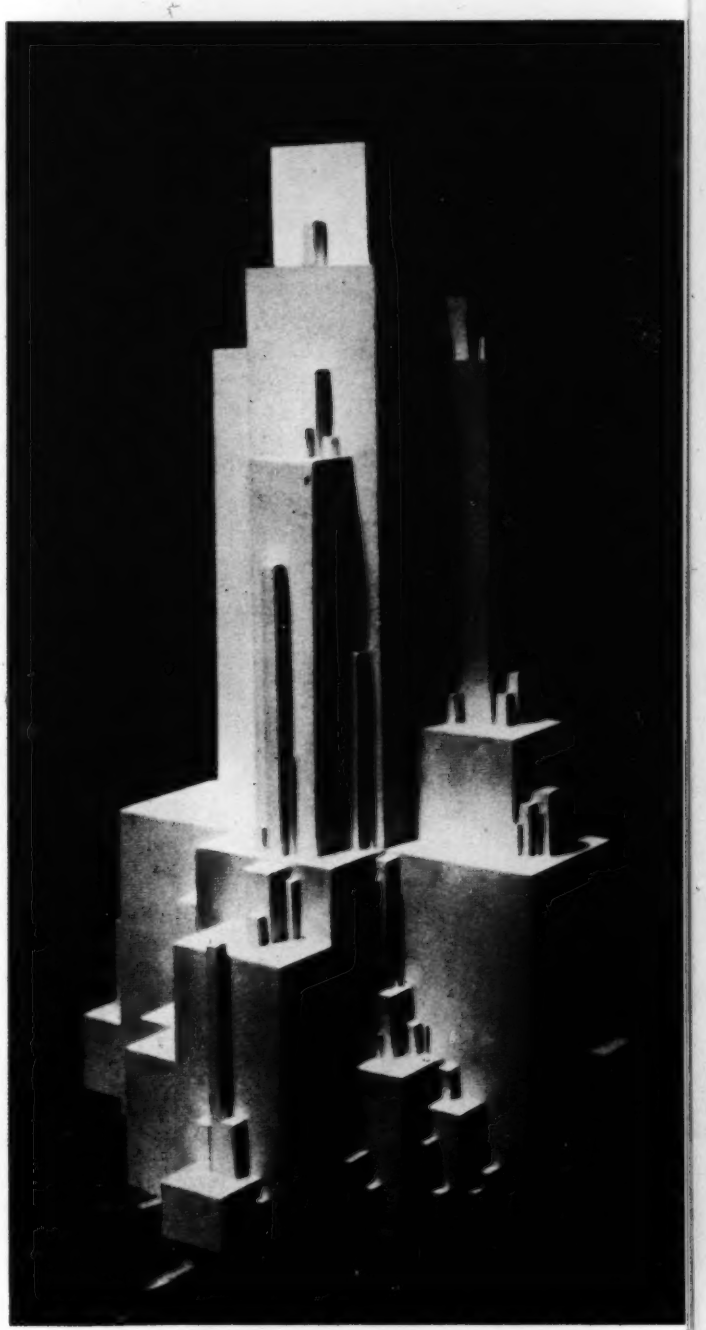
42
Wladimir Tatlin in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Rogoschin, Stuhl, Stahlrohr um 1927

43
Wladimir Tatlin in von ihm entworfener Arbeitskleidung. Im Hintergrund ein von ihm entworfener Ofen, aus der Zeitschrift „Krasnaja Panorama" Nr. 23, 1924

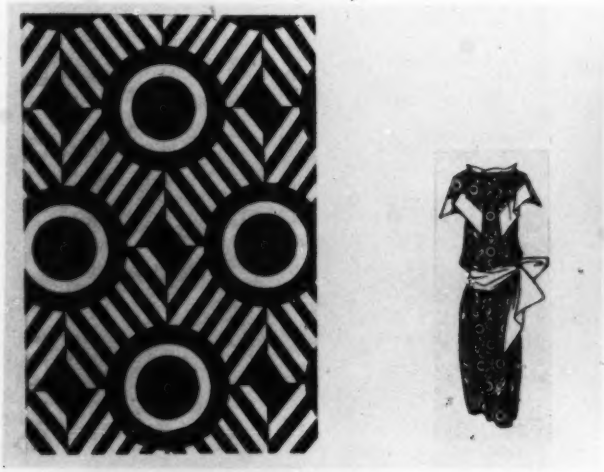
44
Schüler Tatlins an den WCHUTEMAS-Werkstätten Teekanne, Moskau 1927-30

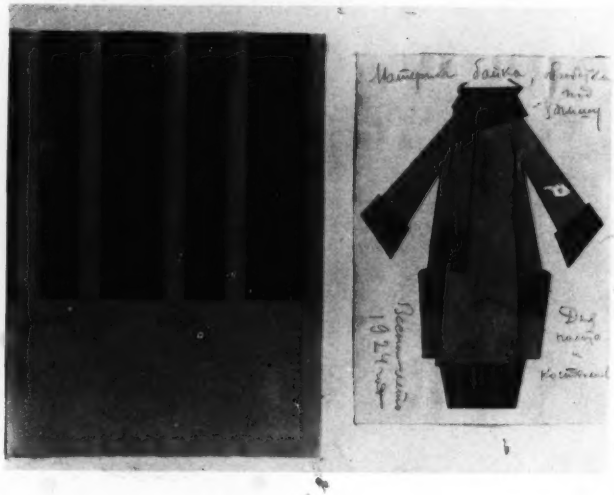


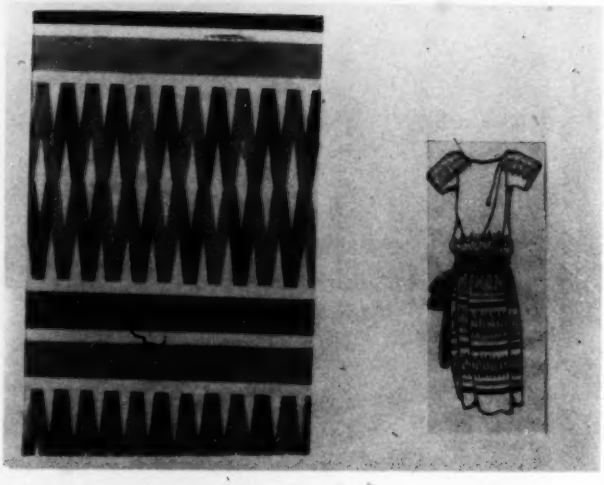
45
Kasimir Malewitsch, Planit um 1924, Konstruktion einer zukünftigen autonomen Satellitenstadt, Zeichnung mit folgender Aufschrift:
Ich denke nun an das Material: weißes undurchsichtiges Glas, Beton, geteerte Dachpappe, elektrische Heizung, ein Planit ohne Röhren. Die Farbgebung des Wohnplanits ist vorherrschend schwarz und weiß. Rot, schwarz und weiß unter außergewöhnlichen Umständen, ...
Der Planit muß allgemein greifbar für den Menschen sein, innen wie auch außen, der Planit ist einfach wie ein kleiner Fleck, von überall her zugänglich für den Menschen, der in ihm lebt und bei schönem Wetter auf seiner Oberfläche sitzen kann. Dank seiner Konstruktion und seines Systems läßt der Planit sich leicht sauber halten. Man kann ihn jeden Tag ohne die geringste Schwierigkeit waschen, und dank seines kleinen Formats ist er harmlos.



46
Kasimir Malewitsch, Architekturmodell 1924

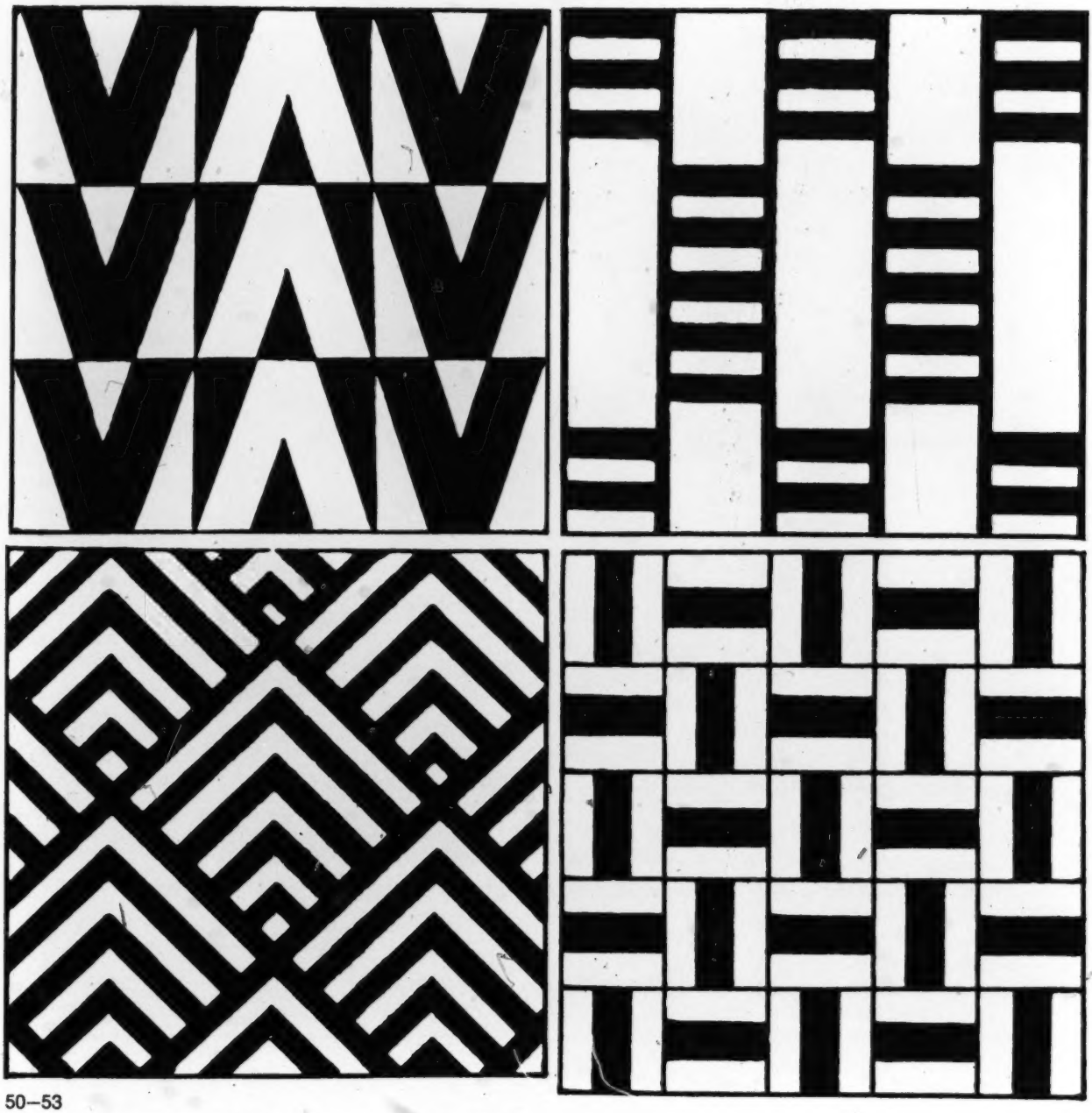




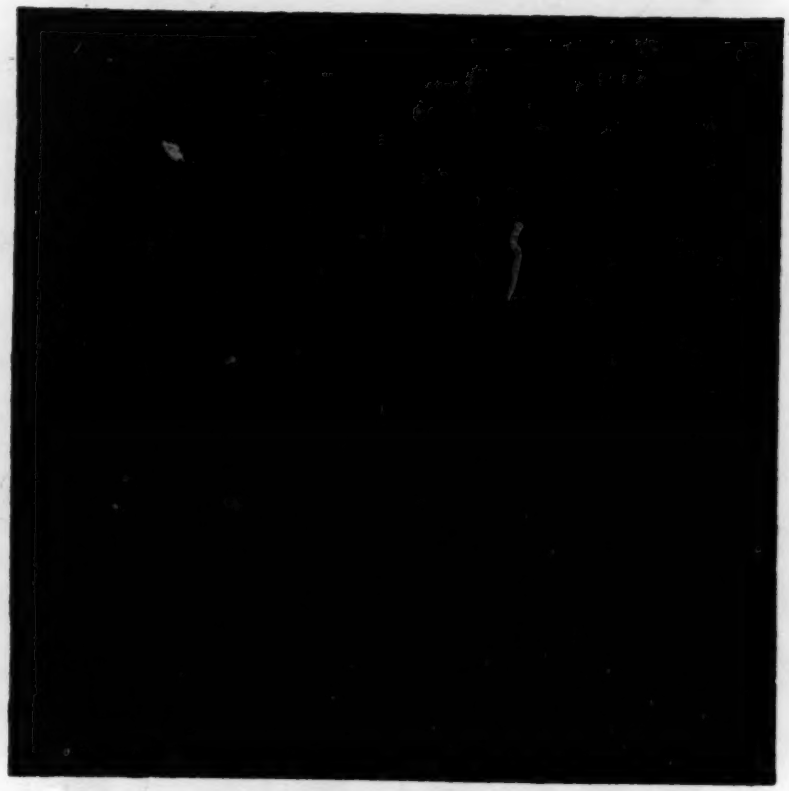


Komposition ist die kontemplative Auffassung eines Kunstwerks. Technik und Industrie stellen die Kunst vor die Aufgabe, das Problem der Konstruktion als einen aktiven Prozeß und nicht mehr als eine kontemplative Reflexion zu betrachten. Die „Heiligkeit" des Kunstwerks als einer einmalig existierenden Wesenheit wurde zerstört. Das Museum, ehemalige Schatzkammer solcher Heiligtümer, wurde zum Archiv.
Warwara Stepanowa, Katalog der Ausstellung 5 x 5 = 25, Moskau 1921 [20])

47–49
Warwara Stepanowa, Textilentwürfe 1924



50–53
Warwara Stepanowa und Liubow Popowa, Textilentwürfe
1924



54
Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, Zeichnung, um 1913

Das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts außerhalb dieser Empfindung.

Der Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmungen.

Die Welt als Vorstellung, als Wille wird vergehen wie Nebel. Im weißen Raum kosmischer Feiern errichte ich die weiße Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifest des befreiten Nichts.

Das leere, d. h. unrealisierte Viereck, ist der einzige adäquate bildnerische Ausdruck in Analogie zu dieser Idee.
Kasimir Malewitsch [21])

1913 hat Malewitsch ein schwarzes Quadrat ausgestellt, auf weißer Leinwand gemalt. Es wurde eine Form gezeigt, die allem, was man unter Gemälde, Malerei, Kunst verstand, entgegengesetzt war. Der Autor wollte damit alle Formen, alle Malerei zu einer Null bringen. Aber für uns war diese Null der Wendepunkt. Wenn wir eine Reihe haben, die von einer Unendlichkeit kommt, . . . 6.5.4.3.2.1.0., hier kommt es bis zu der 0, dann beginnt die aufsteigende Linie 0.1.2.3.4.5.6. . .
El Lissitzky, Neue Russische Kunst (Vortrag) 1922 [22])

Kasimir Malewitsch
Suprematismus und gegenstandslose Welt

Ungeheure Anstrengungen werden gemacht, um die gewonnenen Einzelerkenntnisse zu einem Heil zusammenzubauen. Dieses Heil aber kann nur das Ende aller Gegenstände sein, die doch die Verkörperung der Einzelerkenntnisse sind. Das erstrebte Heil oder Wohlergehen sucht der Mensch ja nicht irgendwo in der Unendlichkeit, er will es hier erleben. Darum ist er diesem Heil immer auf den Fersen.Da das Heil aber an jedem Ort und zu jeder Zeit ein anderes Heil ist, so ist ein Ende dieser Jagd nicht abzusehen.
Die kosmische Wirklichkeit hat keinen Anfang und kein Ende, kennt weder die Unendlichkeit noch die Endlichkeit. Die Natur leidet nicht unter Vorstellungen, der Mensch aber ist belastet mit dem ewigen Fluch der Arbeit, den Bemühungen, die Wirklichkeit durch seine Vorstellungen zu erkennen. Daraus ergeben sich die Ablösungen der Kulturen, der ständige Wechsel der Hilfsmittel zur Erleichterung der gegenständlichen Arbeit und immer wieder neue Hoffnungen auf ein neues Wirtschaftssystem, das die Erlangung des Heils, beziehungsweise des Wohlergehens beschleunigen könnte.
Der Sozialismus als eines der neuesten Wirtschaftssysteme ist bemüht, die Lasten, die den Menschen zu erdrücken drohen, durch gleichmäßige Verteilung der Gewichte zu verringern. Er will die monumentale Zusammenballung von Gewichten, die auf einem Teil der Menschheit lasten, ausgleichend verteilen und hofft, dadurch schließlich zur Gewichtslosigkeit zu kommen.
Der Sozialismus stützt sich nur auf einen Teil der arbeitenden Menschen und zwar auf denjenigen, der die schwerste Last zu tragen hat. In ihm ist das sozialistische System des Arbeits-Gleichgewichtes entstanden. Daneben entsprang dieses System zum Teil auch jener Menschengruppe, die die ganze Arbeitslast in gegenständlichem Sinne den anderen aufgebürdet hat. Darum kann in der Vorstellung des arbeitenden Menschen dieses Systems nichts anderes bedeuten als einen Gleichgewichtszustand in bezug auf die Arbeitsverteilung, ohne den eigentlichen Wesenskern auch nur im geringsten zu ändern. Im Sozialismus erreicht die Gegenständlichkeit ihre höchste Vollendung und Blüte. Somit ist der Triumph der Revolution nicht nur ein Triumph der Werktätigen, sondern mindestens auch ebensosehr ein Triumph der

bürgerlich-kapitalistischen Klasse. Kurz gesagt, es ist der Triumph des Gegenstandes, der Triumph des praktischen Realismus! Der Sozialismus ist die Vollendung ausschließlich technischer, praktischer Werte auf der animalischen Ebene. Die Arbeit an der Perfektionierung des menschlichen Organismus findet in ihm ihre Krönung. Ein neuer, technischer Organismus soll eine neue Arbeit beginnen.

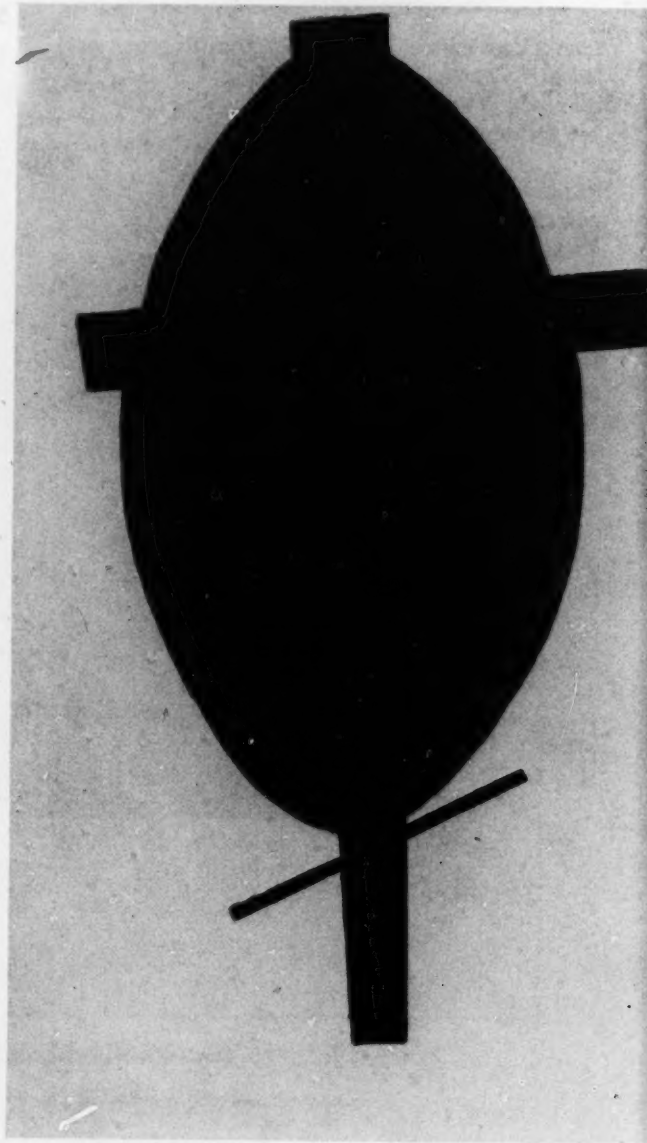
Für die Kunst dürfte, meiner Ansicht nach, diese neue Arbeit nur darin bestehen, im unbewußten Schaffen die kosmische Wirklichkeit als gegenstandslose Wirklichkeit zu offenbaren. Der Sozialismus ist zu betrachten als Schöpfung zweier Menschengruppen, die sich zwar feindlich gegenüberstehen, im Grunde aber durch die gleichen gegenständlichen Systeme und praktischen Ergebnisse verbunden sind. Das kann aber nicht die Wahrheit eines einheitlichen Proletariats sein. Das Proletariat muß, wenn es eine fortschrittliche Klasse sein will, eine neue, echte Wahrheit verwirklichen, nicht als Gegenständlichkeit, sondern als Gegenstandslosigkeit. Die gegenständliche Kultur der Bourgeoisie ist dem Geist des Proletariats, das doch außerhalb dieser Kultur steht, entgegengesetzt. Die neue Wahrheit des Proletariats wird die Wahrheit des ganzen Volkes sein, denn dieses ist aus der kosmischen Wirklichkeit hervorgegangen und muß in sie wieder eingehen. Erst in ihr wird der Mensch sein 'Nichts' befreien, wird eins werden mit dem einigen, grenzenlosen Wirken, ohne sich mit der Vervollkommnung gegenständlicher Kulturen zu vergnügen, ohne praktische Ziele zu erstreben.

Kunst wie Wissenschaft sind bemüht, die Wirklichkeit in ihre Bestandteile zu zerlegen, um sie gedanklich erfassen zu können. Aber sowohl beim Poeten als auch beim Wissenschaftler entsteht durch ihre Vorstellung von der Wirklichkeit immer wieder nur ein Gegenstand. Folglich wird immer nicht so sehr die Wirklichkeit erfaßt als vielmehr die Vorstellung von ihr.

Die Kunst, die zum Suprematismus, zur Gegenstandslosigkeit als der kosmischen Wirklichkeit gelangt ist, zeigt die Bedeutung alles Gegenständlichen für den Aufstieg zu dieser Grenze. Neben der Malerei ist auch das Wort aufgebrochen und hat seine bisherige gegenständliche Vorstellungswelt überwunden. Das heißt, daß auch das Wort sich von den althergebrachten Vorstellungen von Verstand und Sinn befreit hat und Wirklichkeit geworden ist. Auch das Wort wird gegenstandslos, wird zum befreiten 'Nichts'.

Die suprematistische Gegenstandslosigkeit wird, als praktisch nicht anwendbares 'Nichts' zum Wesen und zur Wahrheit des Menschen in allen seinen Handlungen.

Manuskript 1922 [23])



55
Kasimir Malewitsch, Schwarzes Kreuz auf rotem Oval.
Öl auf Leinwand, nach 1920

Das Realistische Manifest

Über die Stürme unseres Alltages hinweg,
Auf den Ruinen und der Asche der zerstörten Vergangenheit,
Vor den Toren der unbekannten Zukunft,
Verkünden wir heute euch Künstlern, Malern, Bildhauern, Musikern, Schauspielern, Dichtern .... euch, denen die Kunst nicht nur ein Anlaß zur Konversation ist, sondern die Quelle echter Begeisterung, unser Wort und unsere Tat.
Aus der Sackgasse, in die Kunst nach über zwei Jahrzehnten des Suchens geraten ist, muß ein Ausweg gefunden werden.
Die Zunahme der menschlichen Erkenntis und das machtvolle Eindringen in die gestern noch geheimnisvollen Gesetze der Welt, die mit dem Aufdämmern unseres Jahrhunderts begannen, das Aufblühen einer neuen Kultur und einer neuen Zivilisation, mit dem in der Geschichte ohne Beispiel dastehenden Drang der breiten Volksmassen zum Besitz der Reichtümer der Natur, ein Drang, eng verbunden mit der Ausdehnung der einer vereinigten Menschheit entgegenstrebenden Völker — und, schließlich, der Krieg und die Revolution (diese Läuterungsstürme der kommenden Epoche) haben uns die Tatsache neuer, bereits entstandener und wirksamer Lebensformen vor Augen geführt.
Was bringt die Kunst in diese sich entfaltende Epoche der Menschheitsgeschichte mit?
Besitzt sie für den neuen Großen Stil die notwendigen Mittel?
Oder nimmt sie an, die neue Epoche bedürfe keines neuen Stils?
Oder ist sie der Ansicht, das neue Leben könne eine Neuschöpfung akzeptieren, die auf alten Fundamenten errichtet ist?
Trotz der Forderungen des sich erneuernden Geistes unserer Zeit lebt die Kunst noch immer von der Impression, der äußeren Erscheinung, und wandert hilflos zwischen Naturalismus und Symbolismus, zwischen Romantik und Mystik hin und her.
Die Versuche der Kubisten und der Futuristen, die visuellen Künste über die Sümpfe der Vergangenheit hinauszuheben, haben nur zu neuen Täuschungen geführt.
Der Kubismus endete, nach dem er mit der Vereinfachung der Darstellungstechnik begonnen hatte, mit der Analyse und erstarrte darin.
Die verwirrte, durch logische Anarchie zerstückelte Welt der Kubisten kann uns nicht genügen, die wir bereits die Revolution zuwegegebracht haben und im Begriffe sind, neu zu schaffen und aufzubauen. Man konnte die Experimente der Kubisten mit Interesse beobachten, aber man kann ihnen nicht folgen, wenn man sich davon überzeugt hat, daß diese Versuche an der Oberfläche der Kunst blieben ohne Grundlagen zu berühren, wenn man klar erkennt, daß das Ergebnis auf die alte graphische Darstellungsweise, das alte Volumen und die alte dekorative Fläche hinausläuft.
Man hätte den Futurismus zu seiner Zeit wegen des frischen Schwungs der von ihm verkündeten Revolution, wegen seiner niederschmetternden Kritik an der Vergangenheit begrüßen können, denn auf keine andere Weise konnte man jene künstlichen Barrikaden des „guten Geschmacks" bekämpfen ... Pulver und viel Pulver war dazu notwendig ... aber man kann ein künstlerisches System nicht nur auf einer einzigen revolutionären Phrase aufbauen.
Wir mußten den Futurismus unter seiner glänzenden Oberfläche prüfen, um zu erkennen, daß man einem ganz gewöhnlichen Schönredner gegenüberstand, einem sehr gewandten, unehrlichen Burschen, der mit den Lumpen abgenutzter Schlagworte wie „Patriotismus", Militarismus, „Verachtung der Frau" und sonstiger provinzieller Redensarten bekleidet war.
Im Bereich rein malerischer Probleme ist der Futurismus nicht weiter gegangen als bis zu dem neuerlichen Versuch, einen rein optischen Reflex auf der Leinwand festzu halten, ein Versuch, der schon bei den Impressionisten zum Mißerfolg geführt hatte. Jedem von uns ist es nun klar, daß man durch die einfache graphische Registrierung einer Reihe von festgehaltenen Augenblicksbewegungen die Bewegung selbst nicht nachschaffen kann. Das völlige Fehlen einer linearen Rhythmik macht aus dem futuristischen Bild so etwas wie den Pulsschlag einer Leiche.
Das großsprecherische Wort von der „Geschwindigkeit" wurde von den Futuristen als Trumpf ausgespielt. Wir erkennen den Wohllaut dieser Parole an, und wir sehen völlig ein, daß sie auch den strengsten Spießbürger umwerfen kann. Doch fragt man einen Futuristen, was er sich unter „Geschwindigkeit" vorstelle, dann erscheint ein ganzes Arsenal rasender Automobile, rasseln-

der Bahnhöfe, verwickelte Drähte, der Schall, der Lärm und das Geklirre kreisender Straßen . . . ist es wirklich nötig, sie davon zu überzeugen, daß alles dieses für die Geschwindigkeit und ihre Rhythmen nicht notwendig ist? Schau' einen Sonnenstrahl an . . die stillste aller stillen Kräfte, er legt 300 000 Kilometer in der Sekunde zurück. . . Betrachte den Sternenhimmel . . . wer hörte ihn . . . und doch, was sind unsere Bahnhöfe gegenüber den Bahnhöfen des Universums? Was sind unsere irdischen Züge gegenüber diesen dahineilenden des Sternenhimmels? In der Tat war das ganze Geschrei der Futuristen um die Geschwindigkeit ganz offensichtlich nur eine Anekdote, und von dem Augenblick an, da der Futurismus verkündete, daß „Raum und Zeit gestern gestorben seien", sank er in das Dunkel der Abstraktion.

Weder der Futurismus noch der Kubismus haben uns gebracht, was unsere Zeit von ihnen erwartete. Neben diesen beiden künstlerischen Richtungen hat unsere jüngste Vergangenheit nichts Bedeutendes oder Beachtenswertes hervorgebracht.

Aber das Leben wartet nicht, und die Folge der Generation hält nicht an, und wir, die wir jene ablösen, die bereits in die Geschichte eingegangen sind, die wir die Ergebnisse ihrer Experimente in Händen halten mit ihren Fehlschlägen und Erfolgen nach Jahren der Erfahrung, die Jahrhunderte zählen . . . wir sagen . . .

Kein neues künstlerisches System wird den Forderungen einer werdenden Kultur widerstehen können, wenn das Fundament der Kunst nicht auf den realen Gesetzen des Lebens errichtet wird.

Wenn nicht alle Künstler mit uns sagen werden . . .

Alles ist Lüge . . . nur das Leben und seine Gesetze sind wahr, und im Leben ist nur der Tätige schön, klug, stark und aufrichtig, denn das Leben kennt die Schönheit nicht als ästhetischen Maßstab . . . die Wirklichkeit ist die höchste Schönheit.

Das Leben kennt weder gut noch schlecht noch die Gerechtigkeit als Maßstab der Moral . . . die Notwendigkeit ist die höchste und gerechteste Moral.

Das Leben kennt keine gedanklich abstrahierten Wahrheiten als Maßstäbe der Erkenntnis, die Tat ist die höchste und sicherste aller Wahrheiten.

So sind die Gesetze des unerbittlichen Lebens. Kann die Kunst den Mühlsteinen dieser Gesetze widerstehen, wenn sie auf Abstraktion, Täuschung und Fiktion aufgebaut ist?

Wir sagen . . .

Raum und Zeit sind für uns heute geboren.

Raum und Zeit sind die einzigen Formen, in denen sich das Leben aufbaut und in denen sich deshalb die Kunst aufbauen muß.

Staaten, politische und wirtschaftliche Systeme vergehen, Ideen zerbröckeln unter dem Zwang der Jahrhunderte . . . aber das Leben ist stark und wächst ununterbrochen, und die Zeit schreitet vorwärts in echter Kontinuität.

Wer will uns wirksamere Formen zeigen als diese . . . wer ist so groß, daß er uns stärkere Fundamente geben könnte als diese? Wo ist das Genie, das uns eine hinreißendere Legende erzählen könnte als diese prosaische Geschichte, die man Leben nennt? Die Verwirklichung unserer Weltauffassungen in den Formen von Raum und Zeit ist das einzige Ziel unseres bildnerischen Schaffens.

Wir messen unsere Arbeit nicht mit dem Ellenmaß der Schönheit, wir wägen sie nicht nach Pfunden an Zärtlichkeit und Stimmung ab.

Die Lotleine in der Hand, mit Augen, so genau wie ein Lineal, in einem Geiste, so gespannt wie ein Zirkel . . . konstruieren wir unser Werk wie das Universum das seine, wie der Ingenieur seine Brücken, wie der Mathematiker seine Formel der Planetenbahnen.

Wir wissen, daß jedes Ding sein eigenes Wissensbild hat; Stuhl, Tisch, Lampe, Telefon, Buch, Haus, Mensch . . . das alles sind vollständige Welten für sich mit eigenem Rhythmus und eigenen Planetenbahnen. Deshalb entfernen wir, wenn wir Dinge schaffen, den Stempel ihrer Besitzer . . . alles Zufällige und Begrenzte, und lassen ihnen nur die Realität des gleichbleibenden Rhythmus der ihnen innewohnenden Kräfte.

1. Daher lehnen wir die Farbe als malerisches Element ab. Die Farbe ist das idealisierte optische Antlitz der Dinge, ein äußerlicher und oberflächlicher Eindruck. Die Farbe ist zufällig, sie hat nichts mit dem inneren Wesen der Körper zu tun.

Wir behaupten, daß die Tönung einer Substanz, das heißt, ihr lichtabsorbierender stofflicher Körper, ihre einzige malerische Realität ist.

2. Wir verzichten bei einer Linie auf ihr Darstellungsvermögen. Es gibt im wirklichen Leben der Körper keine beschreibenden Linien. Darstellung ist die zufällige Spur des Menschen auf den Dingen, sie ist nicht an das

wesensmäßige Leben und die gleichbleibende Struktur des Körpers gebunden. Die Beschreibung ist ein Element der graphischen Darstellung und der Dekoration.
Wir behaupten, daß die Linie nur die Richtung statischer Kräfte und deren Rhythmus in den Dingen angibt.
3: Wir lernen das Volumen als malerische und plastische Raumform ab. Man kann einen Raum ebensowenig nach dem Umfang bestimmen wie man Flüssigkeit nach Metern messen kann: seht unseren Raum an . . . was ist er anderes als eine fortlaufende Tiefenausdehnung?
Wir behaupten, daß die Tiefe die einzige malerische und plastische Raumform ist.
4. Wir lehnen in der Skulptur die Masse als plastisches Element ab.
Es ist jedem Ingenieur bekannt, daß die statischen Kräfte eines festen Körpers und seine materielle Stärke nicht von der Masse abhängig sind . . . etwa bei einer Schiene, einem T-Träger usw.
Doch ihr, Bildhauer aller Schattierungen und Richtungen, ihr haltet immer noch an dem alten Vorurteil fest, man könne das Volumen nicht von der Masse befreien. So nehmen wir vier Flächen und bauen aus ihnen das gleiche Volumen wie aus vier Tonnen Masse.
So geben wir der Skulptur die Linie als Richtungsweiser zurück und erklären damit die Tiefe zur einzigen Raumform.
5. Wir weisen den tausendjährigen, von der ägyptischen Kunst ererbten Irrtum zurück, daß die statischen Rhythmen die einzigen Elemente des bildnerischen Schaffens seien.
Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundformen unserer Wahrnehmung der realen Zeit.
Das sind die fünf Grundprinzipien unseres Werkes und unserer konstruktiven Technik.
Heute richten wir unsere Worte an euch Menschen. Auf die Plätze und Straßen tragen wir unser Anliegen in der Überzeugung, daß die Kunst keine Freistatt für den Müßigen bleiben darf, kein Trost für den Müden und keine Rechtfertigung für den Faulen. Die Kunst ist aufgerufen, den Menschen überall zu begleiten, wo sein unermüdliches Leben strömt und wirkt . . . An der Werkbank, am Tisch, bei der Arbeit, bei der Erholung, beim Spiel, an Arbeitstagen und an Feiertagen . . . zu Hause und auf der Straße . . . damit die Flamme des Lebens in der Menschheit nicht verlösche.

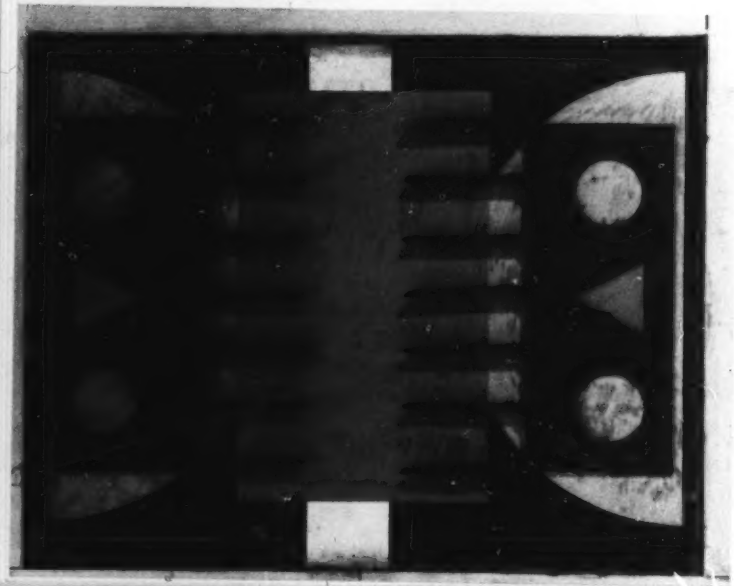
Wir suchen keine Rechtfertigung, weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft. Niemand kann uns sagen, was die Zukunft ist und wie man sie bewältigt.
Etwas Wahres über die Zukunft zu sagen, ist unmöglich, und man kann nach Belieben über sie lügen. Wir erklären, daß das Geschrei um die Zukunft für uns das gleiche ist wie die Tränen über die Vergangenheit: die Erneuerung des Tagtraumes der Romantik.
Ein mönchischer Wahn vom himmlischen Königreich in zeitgenössischem Gewand.
Wer sich heute mit dem Morgen beschäftigt, ist geschäftig im Nichtstun.
Wer uns morgen nicht vorweisen kann, was er heute geleistet hat, ist für die Zukunft ohne Bedeutung
Heute ist die Tat.
Wir werden morgen über sie Rechenschaft ablegen.
Die Vergangenheit lassen wir wie einen Kadaver hinter uns.
Die Zukunft überlassen wir den Wahrsagern.
Wir ergreifen das Heute.
Moskau, 5. August 1920 [24])

N. Gabo
Noton Pevsner

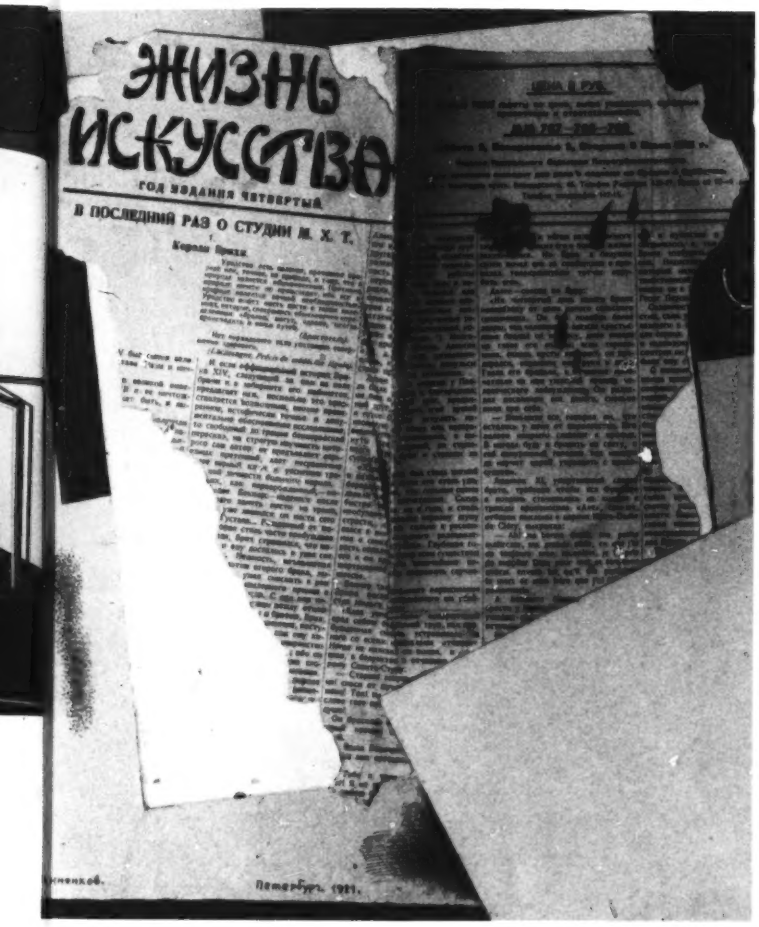
56
Naum Gabo, Frauenkopf, Zelluloid und Metall 1916/17

57
Alexandra Exter, Entwurf für ein Bühnenbild,
Gouache 1922

58
Nathan Altmann, Entwurf für eine Briefmarke,
Aquarell 1922

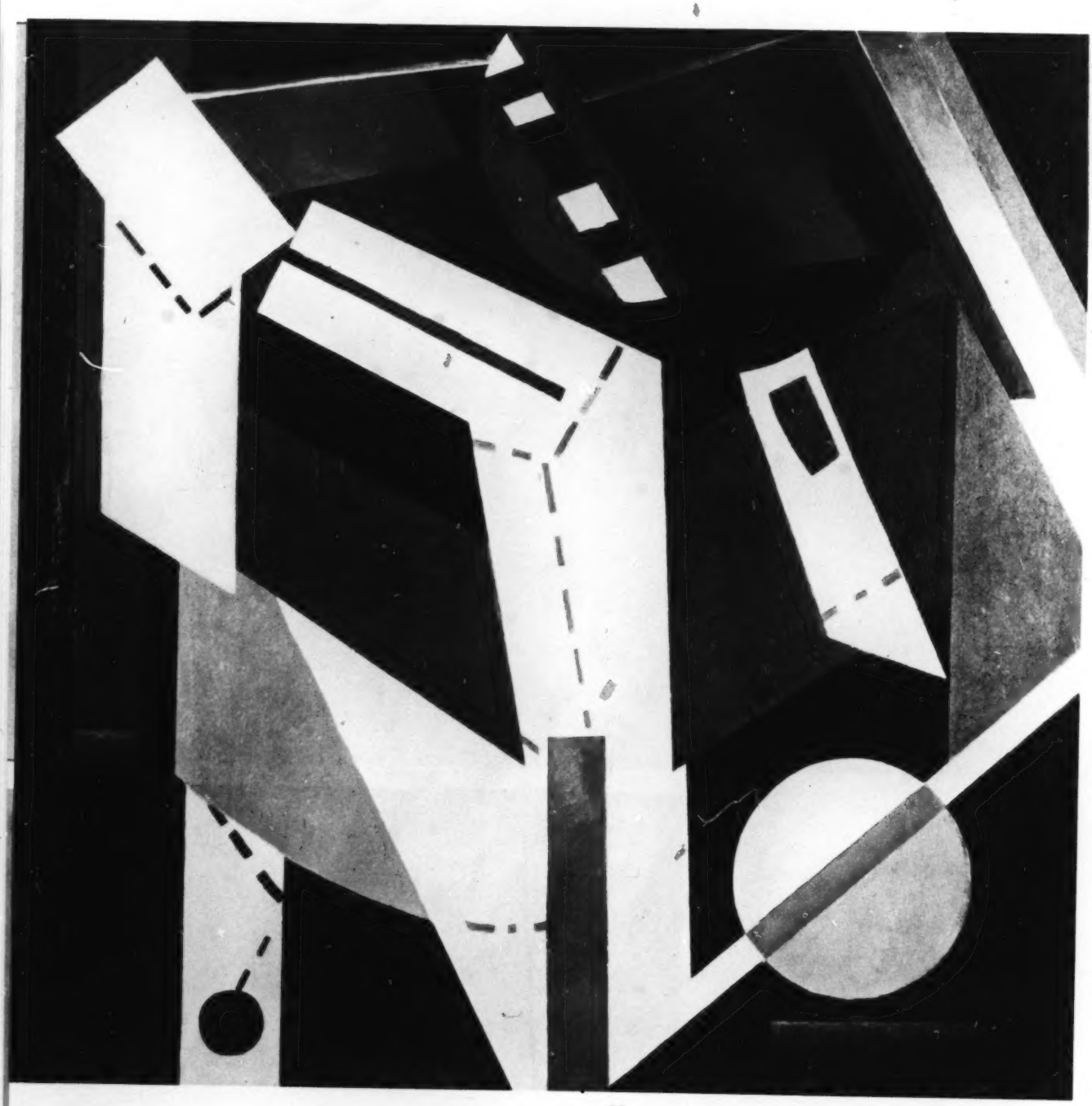


59
Nathan Altmann, Relief 1922

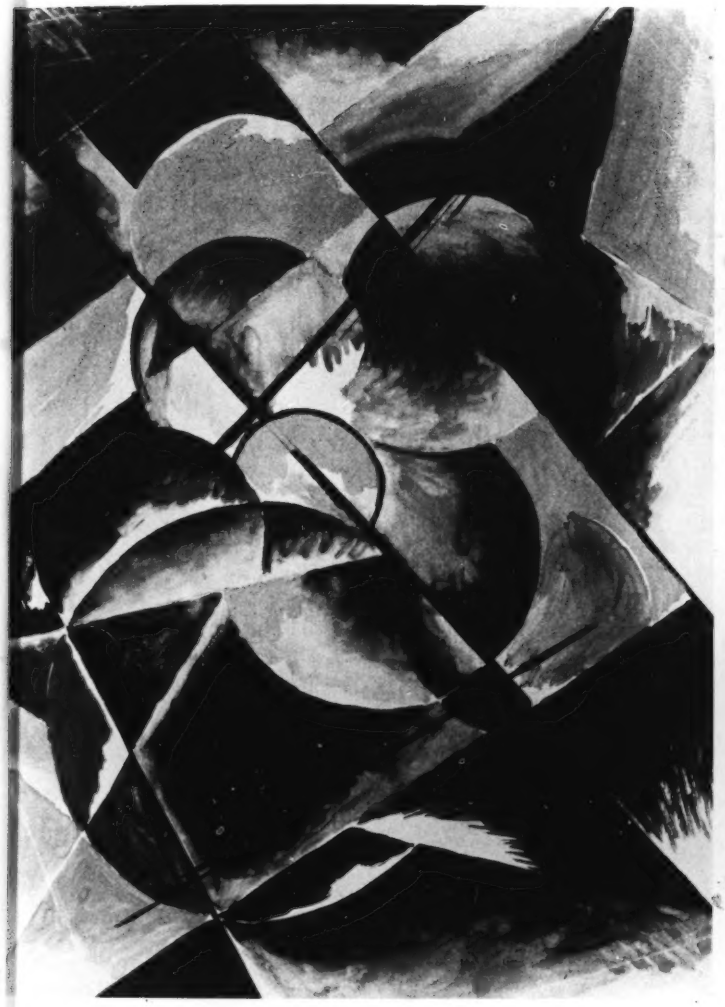


60
Juri Annenkow, Collage 1921
61
Juri Annenkow, Collage 1923

62
Alexandra Exter,
Entwurf für einen Film,
Gouache 1921-22



63
Alexandra Exter, Komposition, Öl auf Leinwand 1919-20



64
Liubow Popowa, Komposition, Gouache 1916-17

65
Liubow Popowa, Komposition, Gouache 1916-17

Alle ausgestellten Konstruktionen sind bildhaft und nur als eine Reihe vorbereitender Experimente für materielle Konstruktionen zu betrachten.
Liubow Popowa, Katalag der Ausstellung „5 x 5 = 25", Moskau 1921 [25])

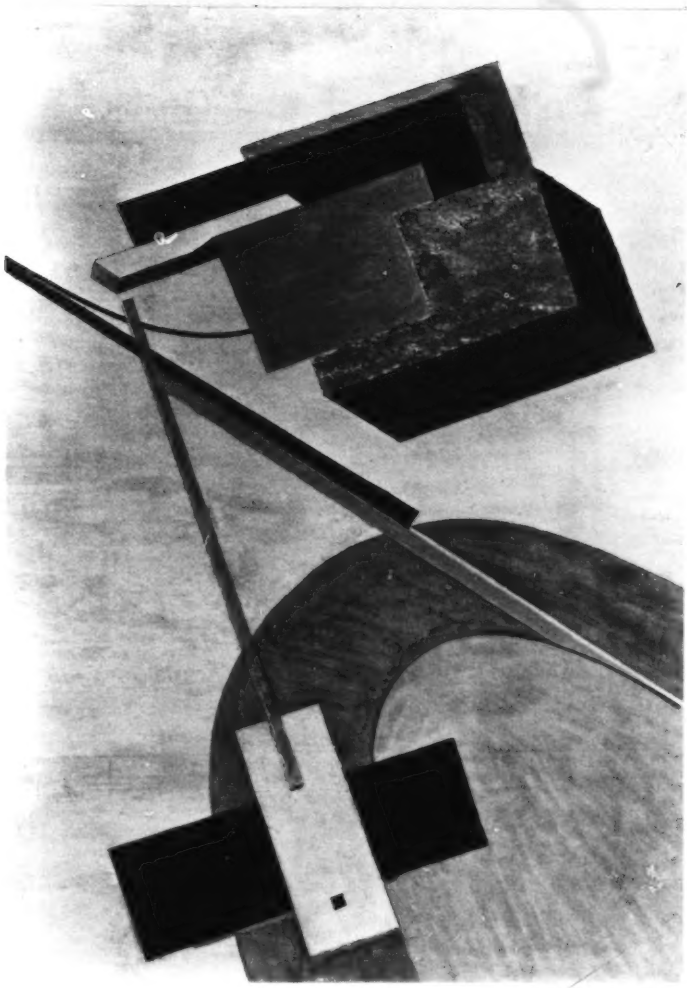
66
El Lissitzky, Prounraum für die Große Berliner Kunstausstellung 1923 (Rekonstruktion)

Die Künstler müssen ihre Reihen organisieren, müssen sich zu einer Partei formieren. Es ist ein Fehler, zu denken, daß die Mittel, die man in der Schule erlernt hat, Ausdrucksmittel der persönlichen Freiheit sind.
Diese Freiheit ist eine Abstraktion, die nur in dem interplanetaren Raum vorhanden ist. Hier auf der Erde verwirklichen wir mit unseren Mitteln nicht unsere Freiheit, sondern unsere Weltanschauung. Wer heute etwas schaffen will, muß zuerst ein neues Bewußtsein schmieden, will er dann an dem Schaffungsprozeß der neuen Kultur teilnehmen, muß er die Elemente der gegenwärtigen Erfahrung studieren, dann erst kann er die neuen Ziele erreichen und sie im Leben bestätigen auf dem Wege der Parteiorganisation. Denn das Leben erkennt keine abgesonderte Persönlichkeit an.
El Lissitzky, Flugblatt 1920 [26])
Wir können uns ein Schaffen neuer Formen in der Kunst außerhalb der Wandlung gesellschaftlicher Form nicht denken.
El Lissitzky [27])

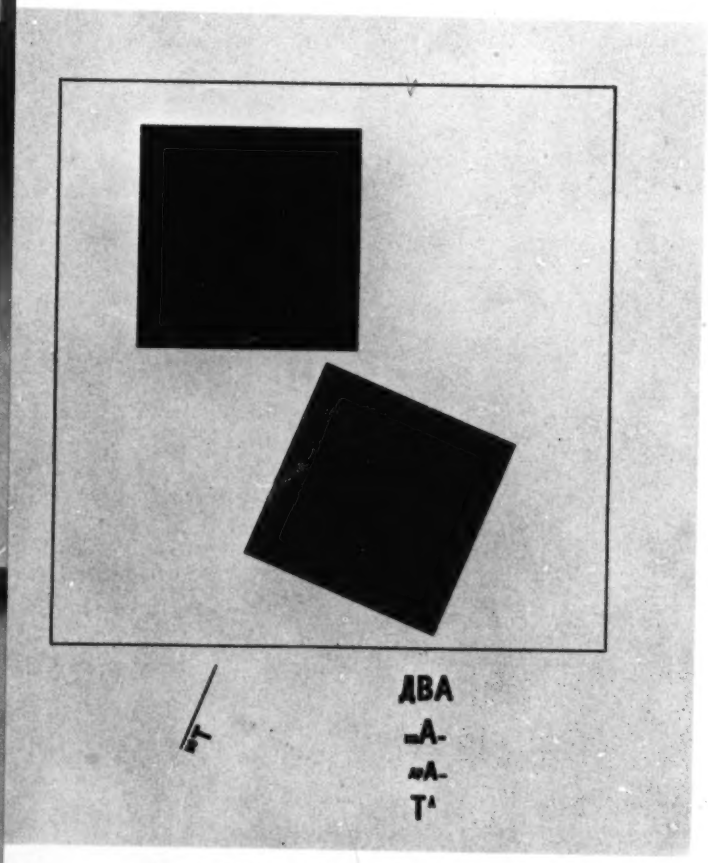
Proun beginnt auf der Fläche, geht zum räumlichen Modellaufbau vor und weiter zum Aufbau aller Gegenstände des allgemeinen Lebens. So geht der Proun über das Gemälde und dessen Künstler einerseits, die Maschine und den Ingenieur andererseits hinaus und schreitet zum Aufbau des Raumes, gliedert ihn durch die Elemente aller Dimensionen und baut eine neue vielseitige, aber einheitliche Gestalt unserer Natur.
El Lissitzky

Proun ist die schöpferische Gestaltung (Beherrschung des Raumes) vermittels der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials.
El Lissitzky, De Stijl V/6, 1922

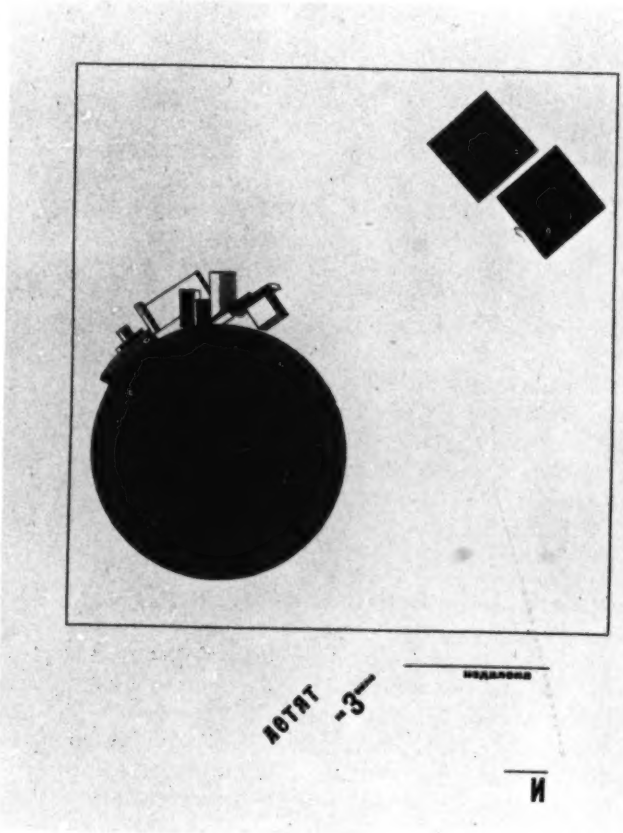
Die Bildleinwand ist mir zu eng geworden. Der Kreis der Farbenharmonien-Feinschmecker ist mir zu eng geworden, und ich schuf den Proun als Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur. Ich habe die Leinwand und Holztafelfläche als Grundstück behandelt, wo meinen Bauideen die wenigsten Hemmnisse gestellt sind. Ich habe die schwarz-weiße Skala (mit Aufleuchten von Rot) als Materie und Stoff bearbeitet. Auf diesem Wege wird eine Realität geschaffen werden, die allen eindeutig ist.
El Lissitzky, 1932 [28])



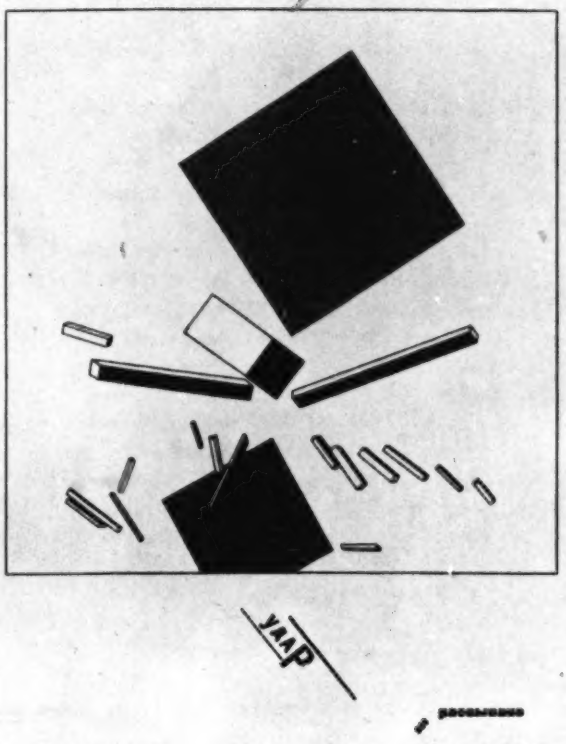
67
El Lissitzky, Proun 23 N (B 111) Farbe und Material auf Holz 1920-21



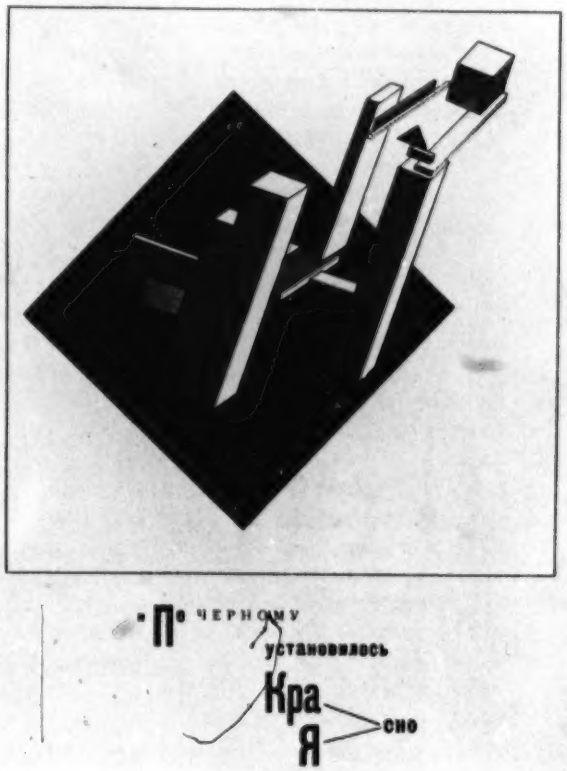
„Da sind die zwei Quadrate"
68–71
El Lissitzky, Suprematistische Erzählung von zwei Quadraten in 6 Spielen. Berlin 1922, gewidmet: „Allen, allen Kindern"
In dieser Mär von 2 Quadraten habe ich mir die Aufgabe gestellt, eine elementare Idee mit den elementaren Mitteln so zu gestalten, daß es für Kinder eine Anregung zu aktivem Spiel und für Erwachsene ein Schauspiel sein soll. Die Handlung läuft filmartig ab. Die Worte bewegen sich in den Kraftfeldern der handelnden Figuren: – Quadraten. Die allgemeinen und speziellen plastischen Momente sollten hier typographisch gestaltet werden.
El Lissitzky in „Typographische Tatsachen", 1925 [29])



„Die fliegen auf die Erde von weit her"



„Ein Schlag und alles fliegt auseinander"



„Und auf das Schwarze baut sich das Rote"

Produktivistenmanifest

Die Aufgabe der Konstruktivisten-Gruppe ist, der materialistischen, konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen.

Sie nimmt die Lösung dieses Problems auf der Grundlage wissenschaftlicher Hypothesen in Angriff. Sie betont die Notwendigkeit einer Synthese aus dem ideologischen und dem formalen Teil, um die Atelierarbeit auf den Weg zur praktischen Tätigkeit zu bringen.

Als die Gruppe zu arbeiten begann, war der ideologische Teil ihres Programms folgendermaßen:

1. Die einzige Voraussetzung ist der wissenschaftliche, auf der Theorie des historischen Materialismus gründende Kommunismus.

2. Das Wissen um die Bemühungen der Sowjets hat die Gruppe dazu gebracht, ihre experimentelle Tätigkeit vom Abstrakten (Transzendentalen) auf das Reale zu übertragen.

3. Die spezifischen Faktoren der Arbeit dieser Gruppe, nämlich „Tektonika", Konstruktion und „Faktura", rechtfertigen ideologisch, theoretisch und praktisch die Verwandlung der materiellen Elemente der Industriekultur in Volumen, Fläche, Farbe, Raum und Licht.

Aus diesen setzt sich das Fundament des kommunistischen Ausdrucks der materialistischen Konstruktion zusammen.

Diese drei Punkte schaffen eine organische Verbindung zwischen den Bereichen des Ideologischen und des Formalen.

„Tektonika" hat seinen Ursprung in der Struktur des Kommunismus und in der wirksamen Ausnutzung der industriellen Gegebenheiten.

Konstruktion ist Organisation. Sie nimmt den bereits formulierten Inhalt der Sache selbst. Konstruktion ist formgebende, auf das Extrem gerichtete Tätigkeit, die jedoch weitere „tektonische" Arbeit erlaubt. Der mit Überlegung gewählte und wirksam angewandte Stoff, der weder den Fortschritt der Konstruktion hemmt noch die „Tektonika" begrenzt, wird von der Gruppe „Faktura" genannt.

Die materiellen Elemente sind:

1. Der Stoff allgemein. Kenntnis seines Ursprunges sowie seiner industriellen und produktionstechnischen Wandlungen. Seine Natur und seine Bedeutung.

2. Geistige Materialien: Licht, Fläche, Raum, Farbe, Volumen.

Die Konstruktivisten behandeln geistige und stoffliche Materialien in der gleichen Weise.

Die zukünftigen Aufgaben der Gruppe sind folgende:

1. Ideologisch:

a) Beweis der Unvereinbarkeit von künstlerischer Tätigkeit und geistiger Produktion durch Wort und Tat.

b) Die echte Teilnahme der geistigen Produktion als gleichwertiges Element beim Aufbau der kommunistischen Kultur.

2. Praktisch: a) Pressetätigkeit; b) Entwerfen von Plänen; c) das Veranstalten von Ausstellungen; d) Kontaktaufnahme mit allen produktiven Zentren und Hauptkörperschaften der vereinigten sowjetischen Organe, die die kommunistische Lebensform praktisch verwirklichen.

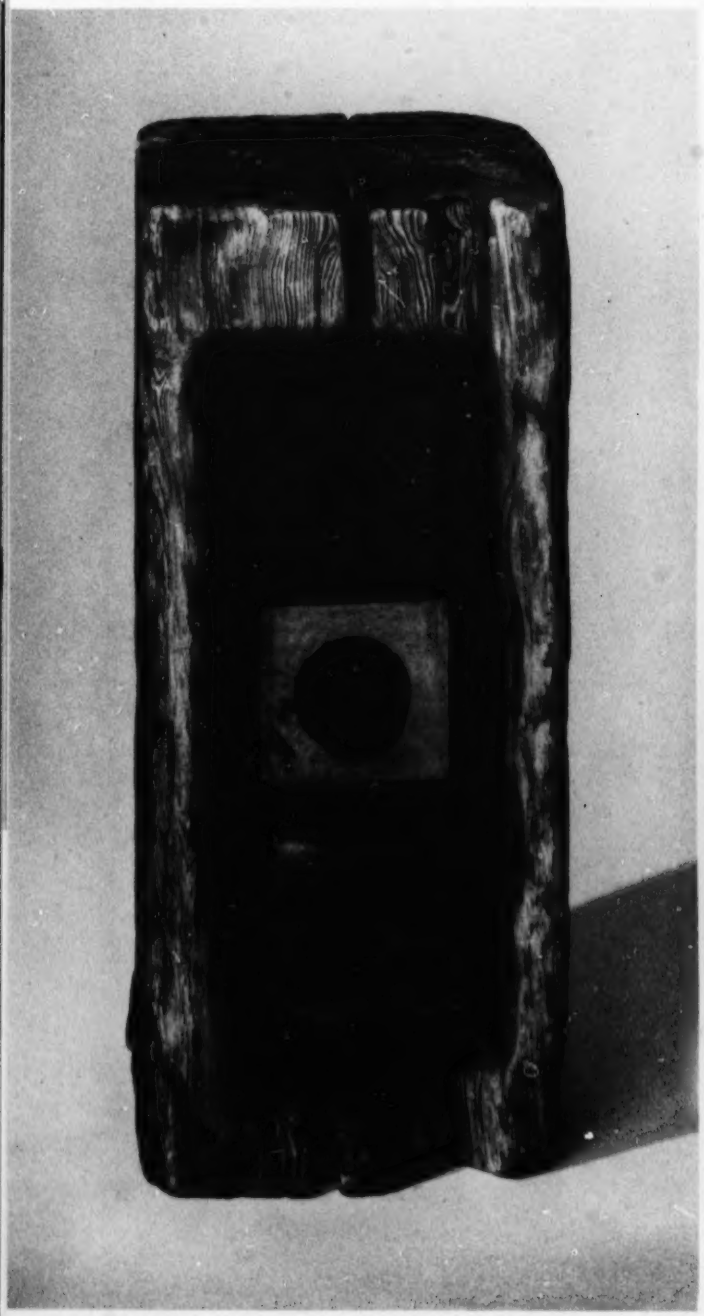
3. Propagandistisch: a) Die Gruppe tritt für einen unbarmherzigen Kampf gegen die Kunst im allgemeinen ein; b) Die Gruppe beweist, daß eine entwicklungsmäßige Überführung von Kunstformen der Vergangenheit in die kommunistischen Formen des konstruktiven Bauens unmöglich ist.

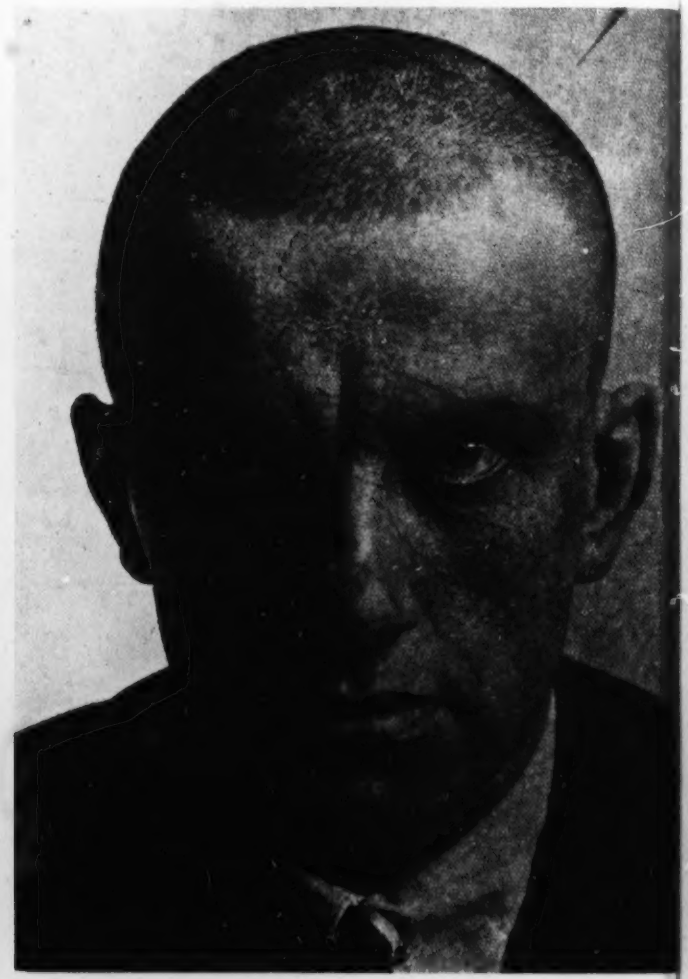
Die Schlagworte der Konstruktivisten:

1. Nieder mit der Kunst, lang lebe die Technik.
2. Die Religion ist eine Lüge. Die Kunst ist eine Lüge.
3. Töte die letzten Bindungen des menschlichen Denkens an die Kunst.
4. Nieder mit der Pflege der Kunsttraditionen. Lang lebe der konstruktivistische Techniker.
5. Nieder mit der Kunst, die die Unfähigkeit der Menschheit nur verschleiert.
6. Die kollektive Kunst der Gegenwart ist konstruktives Leben.

Alexander Rodschenko und Warwara Stepanowa, Moskau 1920 [30])
(Erwiderung auf das „Realistische Manifest" von Gabo und Pevsner)

72
Alexander Rodschenko, Kompaß und Lineal, Öl auf Leinwand 1918

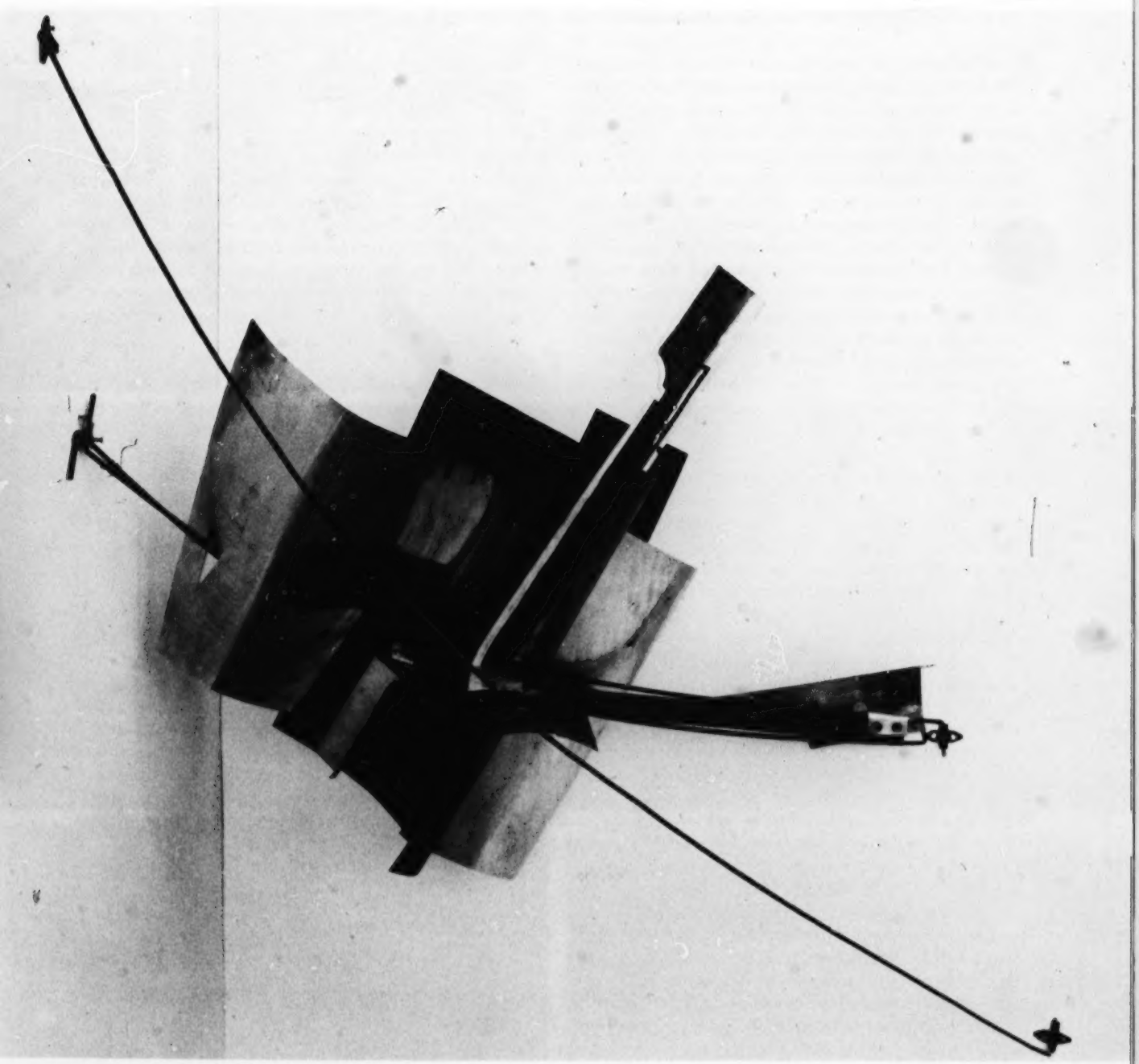




73
Alexander Rodschenko, Photo Majakowski 1924

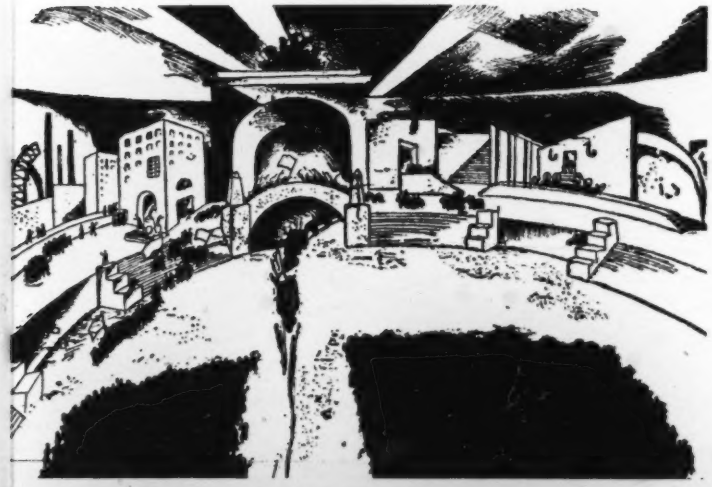
74
Alexander Rodschenko, Raumkonstruktion 1919-20

75
Wladimir Tatlin, Relief 1915 (Rekonstruktion)

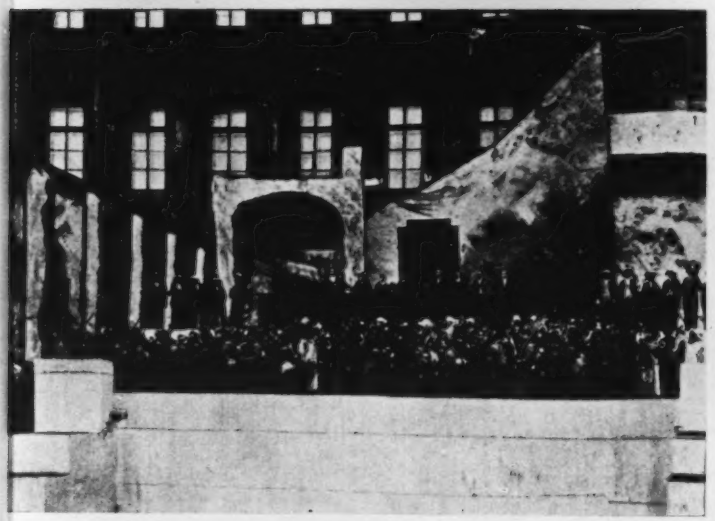


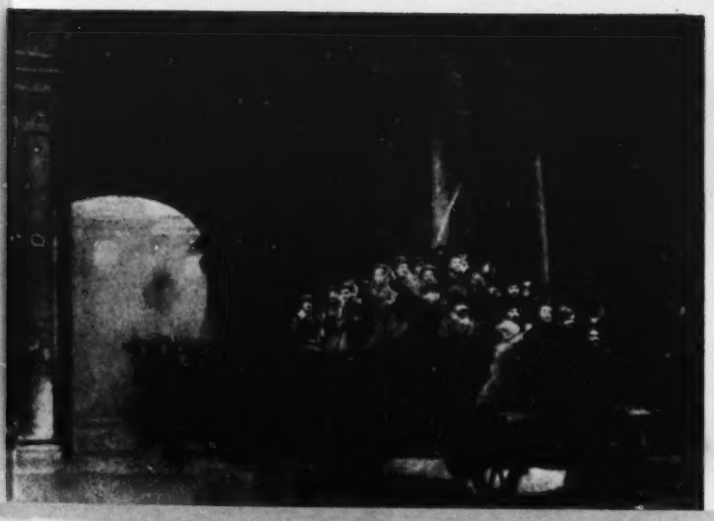
Die theatralische Wiederholung der Oktoberrevolution

Am dritten Jahrestag der Oktoberrevolution wurde dieses merkwürdige historische Festspiel nach dem Entwurf eines Kollegiums von Schriftstellern und Regisseuren und unter der Mitwirkung von ungefähr achttausend Mann inszeniert. Eine Neuerung gegenüber den früheren Massenfesten bestand darin, daß man auf drei Bühnen zugleich spielte, auf zwei großen Estraden und auf dem tatsächlichen Schauplatz der geschichtlichen Ereignisse: vor und in dem Winterpalais selbst.
Um zehn Uhr abends donnerte dumpf ein Kanonenschuß von jener Kommandoplattform, die auf der Alexandersäule errichtet worden war; zwischen den beiden Estraden wurde eine bogenförmige Brücke herabgelassen, acht Fanfarenbläser ließen den Ruf zum Beginn des Spieles erschallen, um alsbald im Dunkel zu verschwinden. Eine symphonische Dichtung „Robespierre" von Litolski, vorgetragen von einem Symphonieorchester, eröffnete die Darbietungen, worauf sogleich die Theaterhandlung ihren Anfang nahm. Die eine der beiden Estraden, welche von nun an als das Lager der „Weißen" zu gelten hatte, wurde plötzlich strahlend hell. Auf einem erhöhten Podium erblickte man die „provisorische Regierung" mit Kerenski an der Spitze, der, während ein Orchester die Marseillaise verzerrt und mißtönend zum Vortrag brachte, die Ovationen der gewesenen Höflinge, Generale und Großkapitalisten entgegennahm. Auf der „roten" Estrade herrschte die Masse, anfangs im Dunkel, grau, unpersönlich, unorganisiert, dann immer tätiger, zusammengefaßter und mächtiger. Von ferne ertönten leise die Klänge der Internationale, die immer näher rückten, bis einschließlich Hunderte von Stimmen in den Ruf „Lenin!" ausbrachen. Bald wandelte sich die Masse auf der „roten" Tribüne in die Rote Garde; die Proletarier scharten sich rasch um ihre Führer, die rote Fahnen schwenkten. Auf der „weißen" Estrade wurde mittlerweile die Komödie planlosen Regierens fortgesetzt.
Nun trat ein Schauspieler vor, welcher den ehemaligen Premierminister Kerenski bis ins Detail trefflich kopierte; er forderte die Menge zu erhöhter Aufmerksamkeit auf und hielt sodann, durch reiche Gebärden die Sprache unterstützend, eine Rede, auf welche, wie seinerzeit in Wirklichkeit, tosende Ovationen folgten. Beamte mit mühsam und devot gekrümmten Rücken brachten ihre Bitten vor, dann kamen die Geldgeber mit großen Säcken und hinter ihnen die Junker. Kerenskis berühmtes „Frauenbataillon" trat auf, und eine Gruppe von Invaliden erschien mit einem großen Plakat, auf dem zu lesen stand: „Wir wollen den Krieg bis zum siegreichen Ende!"
Unterdessen hatten sich die Massen auf der „roten" Estrade organisiert und stimmten nun revolutionäre Lieder und Hochrufe auf die Sowjetregierung an, die von tausenden und abertausenden Stimmen aufgenommen wurden. Sogleich begann der allgemeine Angriff gegen die „weiße" Estrade; die Truppen, welche diese verteidigen sollten, gingen bereits zum Teil auf die Seite der Revolutionäre über. Mittlerweile saßen nach wie vor die Minister Kerenskis still und friedlich rings um ihren Tisch und wackelten mit den Köpfen, gleich chinesischen Puppen.
Der erbitterte Kampf, der nunmehr auf der Brücke zwischen der „weißen" und der „roten" Tribüne ausgefochten wurde, endete nach einer Reihe von Wechselschlägen, immer entsprechend der wirklichen Geschichte des kommunistischen Umsturzes, mit dem Sieg der Bolschewiken, denen zuletzt nur mehr die Kadetten und das Frauenbataillon standhielten. Nachdem die Roten Truppen die „weiße" Tribüne eingenommen hatten, flohen die Anhänger Kerenskis in das Winterpalais selbst, um sich dort zu verbergen. Aber die Verfolger waren ihnen bereits hart auf den Fersen; Panzerautos und Kanonen ratterten über den Platz, die Luft hallte wider von den Geschützsalven des Kreuzers „Aurora" auf der Newa und von dem Geknatter der Gewehre und Maschinengewehre. Nun erblickte man die Mitglieder der „weißen" Regierung hinter den erleuchteten Fenstern des Palastes, worauf die Bolschewiken sogleich darangingen, auch dieses letzte Bollwerk der Konterrevolution zu erstürmen und nach kurzem Kampf wirklich in das Palais einzudringen. Unter dem Prasseln unzähliger Raketen und mit einem Gesang aus vielen tausenden Kehlen wurde sodann der Sieg des Kommunismus gefeiert.
René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus, Wien 1926, S. 200

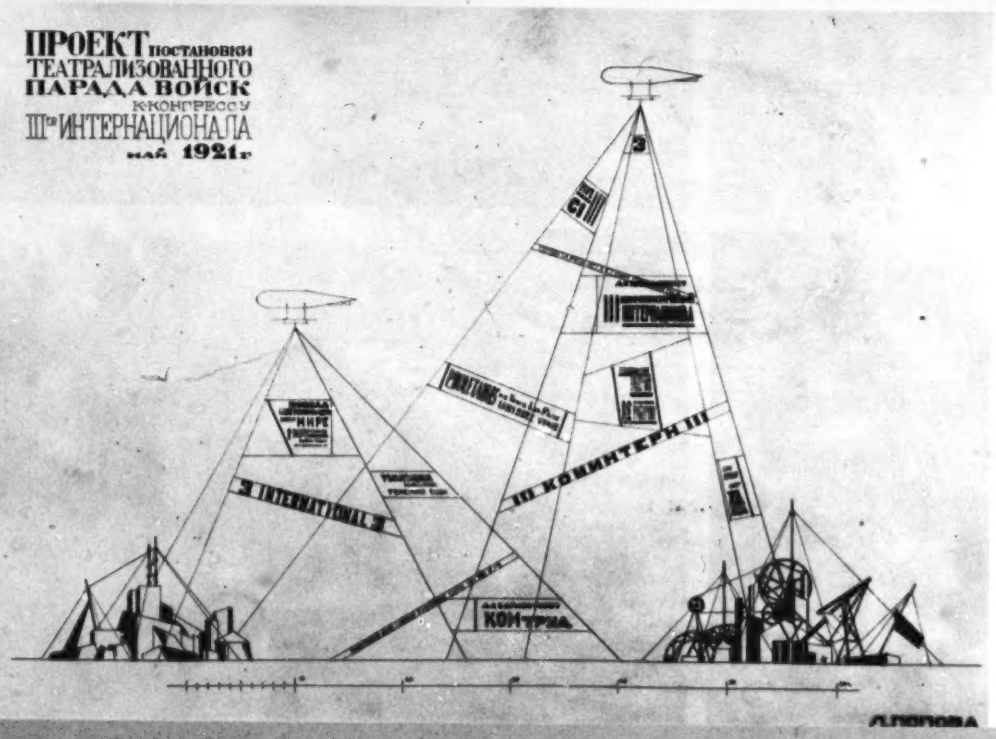


76–80
Nicolas Evreinow und Juri Annenkow:
„Die Erstürmung des Winterpalais", Petrograd 1920,
theatralische Wiederholung der Oktoberrevolution zur
Feier ihres 3. Jahrestages
Juri Annenkow, Entwurf
Die weiße Bühne mit der Regierung Kerensky und
vorbeimarschierenden Regierungstruppen
Die Bourgeoisie
Revolutionäre Truppen passieren das Tor
Die Erstürmung des Winterpalais





81
Theaterwagen des Agitationszuges „Oktoberrevolution"



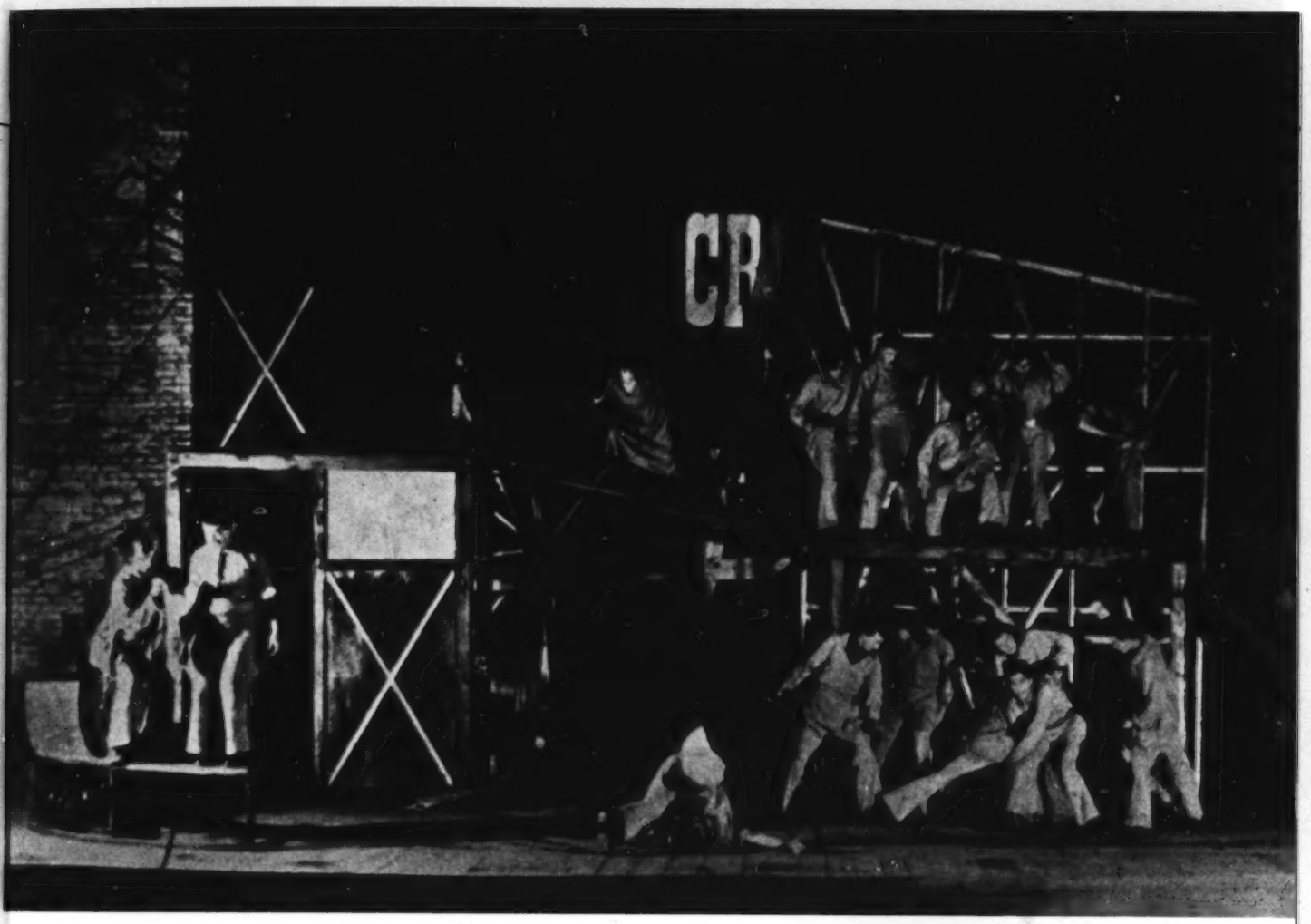
82
Liubow Popowa und Alexander Wessnin: Entwurf zu Meyerholds Massenfest „Kampf und Sieg" zur Feier der III. Internationale 1921

„Symphonie für Fabrikspfeifen". Der Grundgedanke zu dieser neuen und in der Tat originellen Kunstübung, die von nun an bei großen kommunistischen Feierlichkeiten mit Vorliebe angewendet wurde, stammt von den unermüdlichen Revolutionsdichtern Gastjeff und Majakowski. Diese beiden wiesen darauf hin, daß die proletarische Musik nicht mehr auf einen engen Raum beschränkt bleiben dürfe, daß ihr Auditorium vielmehr die Bevölkerung eines ganzen Bezirkskreises sein müsse. Die Fabrikspfeife war ihrer Ansicht nach am besten geeignet, das neue und vorherrschende Orchesterinstrument zu bilden, denn ihr Ton war für ganze Stadtteile zugleich vernehmbar und erinnerte das Proletariat an seine eigentliche Heimat, die Fabrik. Es dauerte nicht lange, bis man von den theoretischen Erwägungen zur Praxis überging: schon im Jahre 1918 wurden in Petersburg und später in Nishnij Nowgorod Versuche mit derartigen Fabrikspfeifensymphonien angestellt; am 7. November 1922 erfolgte in Baku die erste Aufführung großen Stils. An ihr nahmen die Nebelhörner der gesamten Kaspischen Flotte, alle Fabrikssirenen, zwei Batterien Artillerie, einige Infanterieregimenter, eine Maschinengewehrabteilung, etliche Hydroplane und schließlich Chöre teil, bei welchen sämtliche Zuschauer mitwirkten.
René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus, Wien 1926, S. 245

83
Dirigent eines Konzerts für Fabriksirenen und Dampfpfeifen

Wsewolod Meyerhold
Der Schauspieler und die Biomechanik

In der Vergangenheit hat sich der Schauspieler an die Gesellschaft angepaßt, für die seine Kunst bestimmt war. In der Zunkunft muß der Schauspieler in der Anpassung seiner Technik an die industrielle Situation sogar noch weitergehen. Denn er wird in einer Gesellschaft arbeiten, in der die Arbeit nicht länger als Fluch, sondern als eine freudige, lebenswichtige Notwendigkeit betrachtet wird. Unter diesen Bedingungen einer idealen Arbeit braucht die Kunst offensichtlich eine neue Grundlage.
In der Kunst ist die Gestaltung von Rohstoffen unsere ständige Aufgabe. Der Konstruktivismus hat den Künstler gezwungen, sowohl Künstler als auch Ingenieur zu werden. Die Kunst sollte auf wissenschaftlichen Prinzipien basieren; der gesamte schöpferische Akt sollte ein bewußter Prozeß werden. Die Kunst des Schauspielers besteht in der Gestaltung seines Materials, d. h. in der Fähigkeit, die Ausdrucksmittel seines Körpers korrekt zu nutzen.
Der Schauspieler verkörpert sowohl den Gestalter als auch das Gestaltete (d. h. den Künstler und sein Material). Die Formel für das Schauspiel kann wie folgt ausgedrückt werden:
$N = A_1 + A_2$ (wobei N = der Schauspieler, A_1 = der Künstler, der die Idee bekommt und die für ihre Ausführung notwendigen Anweisungen gibt; A_2 = der Ausführende, der die Konzeption von A_1 ausführt).
Der Schauspieler muß sein Material (den Körper) so trainieren, daß er in der Lage ist, sofort die Aufgaben auszuführen, die von außen diktiert werden.
Da die Kunst des Schauspielers die Kunst der plastischen Formen im Raum ist, muß er die Mechanik seines Körpers studieren. Dies ist wesentlich, da jede Äußerung einer Kraft (einschließlich des lebenden Organismus) den dauernden Gesetzen der Mechanik unterworfen ist (und offensichtlich ist die Schöpfung von plastischen Formen im Raum der Bühne durch den Schauspieler eine Manifestation der Kraft des menschlichen Organismus) . . .
Alle psychologischen Zustände werden durch spezifische physiologische Prozesse bestimmt. Indem er die Art seines Zustandes physisch genau analysiert, erreicht der Schauspieler den Punkt, an dem er die Erregung erfährt, die sich dem Zuschauer mitteilt und diesen anregt, an der Vorstellung des Schauspielers Anteil zu haben, was wir gewöhnlich den Zuschauer „fesseln" nennen.
Diese Erregung ist es, die die eigentliche Essenz der Kunst des Schauspielers ist. Aus einer Folge von physischen Positionen und Situationen entstehen „Reizpunkte", die mit irgendeiner besonderen Erregung erfüllt sind. Während dieses ganzen Prozesses der „Erweckung von Gefühlen" beachtet der Schauspieler einen starren Rahmen von physischen Voraussetzungen. [31])



84
Szenenphoto aus der Aufführung „Der großmütige Hahnrei" von Krommelynck, Inszenierung von W. Meyerhold, Bühnenbild von L. Popowa, Moskau 1922

85
Liubow Popowa: Kostümentwurf zu ‚Der großmütige Hahnrei" Aquarell, 1921

86
Aufführung eines Stückes von Meyerhold in einem Arbeiterklub

Theater

Nach der Schließung des Theaters RSFSR Nr. 1 blieben wir ohne Theater und begannen uns mit dem Problem zu befassen, Produktionen ohne Bühne herzustellen. Dies reflektierte stark in der Art der Produktion, mit der wir uns zu dieser Zeit befaßten. Wir hatten niemals viel Geld, und zu dieser Zeit hatten wir überhaupt keines. Die gesamte Produktion des „Großmütigen Hahnrei" kostete 200 Rubel der heute geltenden Währung. Wir waren gezwungen, es im Nezlobin Theater zu bringen, wo die Bühne mit goldbemalter Ausstattung vollgestopft und von oben bis unten mit Leinwand behängt war. Für uns war es ein Spaß, die Bühne von all diesem Plunder zu säubern, aber zu gleicher Zeit war es auch eine ermüdende Arbeit. Unsere Truppe mußte mit der Herkulesarbeit während einer Pause in den letzten Proben fertig werden.

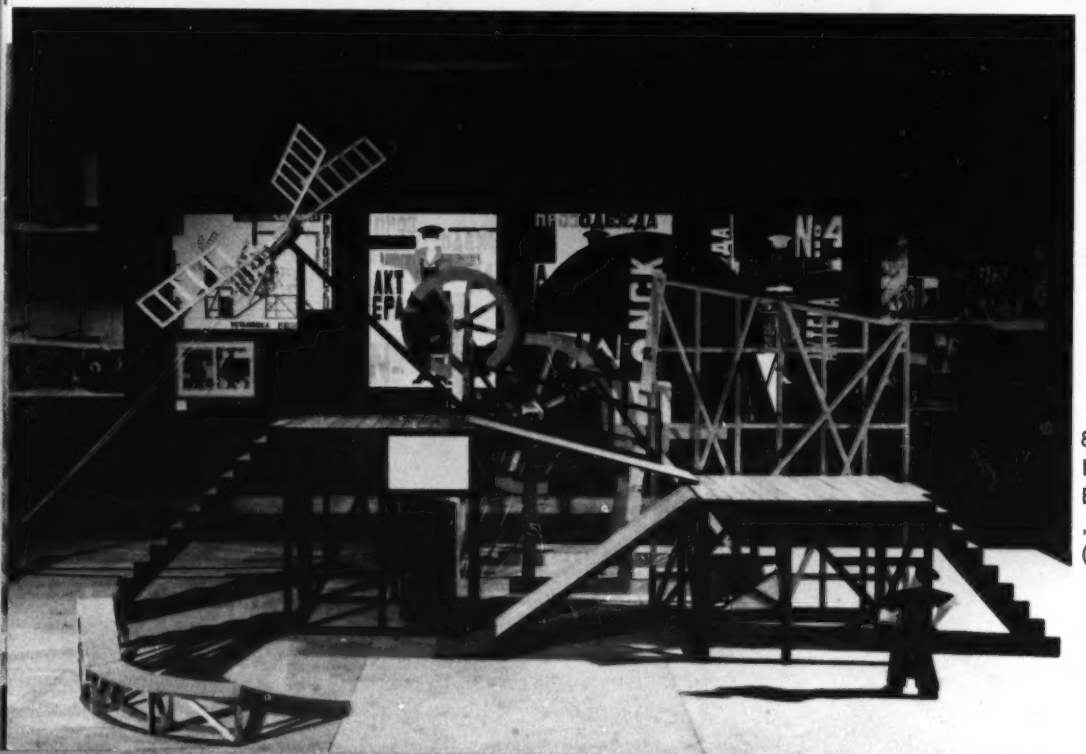
Die Produktion sollte die Grundlage für einen neuen Spielstil und eine neue Bühnenausstattung sein, die mit der konventionellen Umrahmung der Spielfläche mit Flügeln und einem Bogen am Proszenium brach. Das Ziel war, daß jede Linie der Ausstattung vollkommen klar sein sollte, und die Devise wurde bis an die Grenze der Schematisierung verfolgt. Es gelang uns, dieses Prinzip voll und ganz durchzuführen.

Zur gleichen Zeit bedeutet der Erfolg dieser Produktion auch einen Erfolg für die neue Theaterphilosophie, auf der sie basierte; heute besteht kein Zweifel, daß das gesamte „Linke Theater" nicht nur von dieser Produktion herrührt, sondern auch bis auf den heutigen Tag Spuren ihres Einflusses trägt.

Die Tatsache, daß die mit dieser Produktion gezeigten stilistischen Extreme – obgleich sie einem Teil der Vertreter einer kritischen Meinung Furcht einflößten – von allen Schichten des Publikums mit Entzücken begrüßt wurden, bewies, daß ein dringendes Bedürfnis für gerade einen solchen Theaterstil bei diesem neuen Publikum bestand, das das Theater als eine der vielen kulturellen Eroberungen der Revolution betrachtete. Mit dieser neuen Produktion hofften wir die Basis zu legen für eine neue Form von Theatervorführungen ohne Bedürfnis nach illusionistischer Ausstattung oder komplizierten Requisiten, sondern wir wollten die einfachsten Gegenstände, die uns zur Hand kamen, sprechen lassen und ein Schauspiel, das von Spezialisten vorgeführt wurde, in eine improvisierte Vorstellung umwandeln, die von Arbeitern in ihrer Freizeit aufgeführt werden konnte.

Die spätere Entwicklung unserer Arbeit hat gezeigt, daß das erklärte Ziel dieser Produktion richtig war und daß der gesamte Verlauf der modernen Bühnenkunst zu diesem Ziel so unvermeidlich führt wie der Fortschritt der modernen Gesellschaft im allgemeinen.

Wsewolod Meyerhold [32])



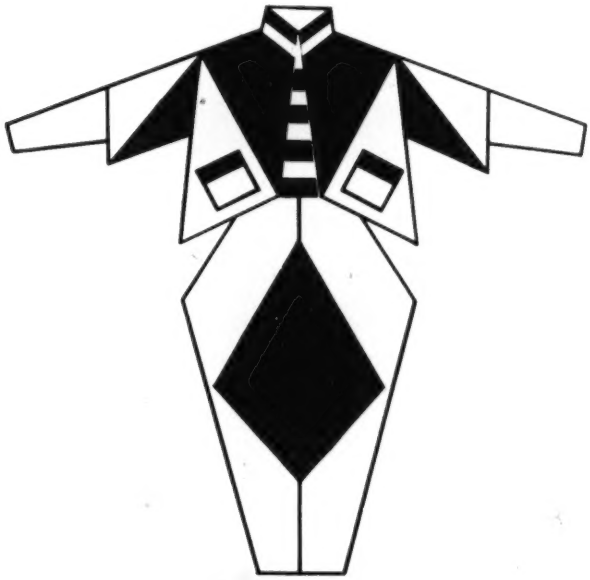
87
Liubow Popowa
Bühnenbild zu
„Der großmütige Hahnrei"
(Rekonstruktion)

88–89 „Tarelkins Tod" von Sukowo-Kobylin, Inszenierung W. Meyerhold, Moskau 1922, Bühnenbild von W. Stepanowa

Theater

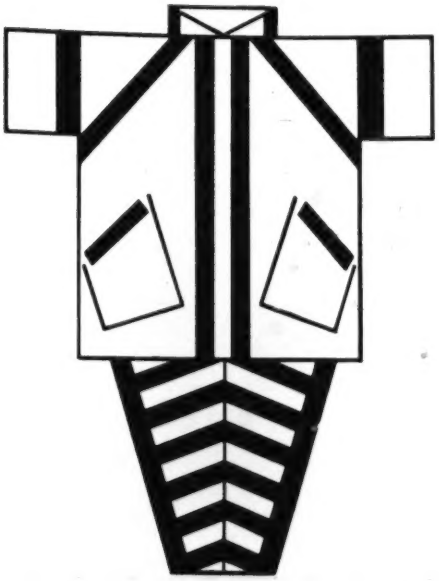
Das bekannte Schauspiel „Tarelkins Tod", ursprünglich ein durchaus ernst gemeintes Werk, wird in der Form einer Groteske aufgeführt, in der das Prinzip des klassischen Theaterstückes parodiert und verhöhnt werden soll.
Auch hier besteht die Bühne nur aus drei nackten Wänden, und die wichtigsten Gegenstände auf der Szene sind „Konstruktionen". Außerdem jedoch erblickt man einige „bürgerliche" Tische, Stühle und andere Gebrauchsgegenstände, deren Vorhandensein für das Verständnis der Handlung unerläßlich ist. Aber man denke dabei nicht etwa an Formen, wie man sie sonst zu sehen gewohnt ist – das würde ja sklavische Nachahmung der verlogenen bourgeoisen Formensprache an unseren täglichen Gebrauchsgegenständen bedeuten! Lediglich der Zweckgedanke jedes Gegenstandes soll angedeutet werden; so betont etwa die „Fensterkonstruktion" bloß die Möglichkeit des Öffnens, also den „dynamisch bedingten Kern des Objektes". Von einem Stuhl werden wieder nur jene Elemente beibehalten, aus denen die Möglichkeit hervorgeht, sich auf ihn zu setzen; alles übrige ist nur toter Ballast aus der Welt bürgerlicher Vorstellungen und wird darum entweder fortgelassen oder in grotesker Weise karikiert.
Die Rückenlehne eines Stuhles zeigt höchst phantastische Formen: lehnt sich im Verlaufe der Handlung jemand an sie an, so gerät sie mit Hilfe eines sehr seltsamen Mechanismus in alberne Schaukel- oder Wippbewegungen. Wird ein Krug oder ein Glas benötigt, so täuscht man dem Zuschauer keinen Augenblick wirkliche Gegenständlichkeit vor, denn er soll sich vom Beginn bis zum Ende der Tatsache bewußt bleiben, daß er einem Spiel beiwohnt. Deshalb sind alle, auch die kleinsten Utensilien wie Spielzeug verzerrt, verzeichnet und karikiert. Von den Kulissen bis zu den nebensächlichen Hilfsmitteln der Bühne wird alles, was etwa bildhafte Wirkung hervorrufen könnte, unbarmherzig verbannt: Stück und Aufführung werden auf die „dynamische Funktion" reduziert. Von dem Begriff, der mit diesem Schlagwort angeblich verbunden sein soll, erhoffte sich Meyerhold ein rascheres Tempo, und dies eben tut seiner Meinung nach heute not. Das Theater der Gegenwart ist für ihn die Kunst einer Zeit, die kein Träumen, keine Flucht in das Phantasieleben, nichts Bildhaftes dulde, sondern ausschließlich Antriebe zur Tätigkeit und somit die dynamische Beeinflußung des Zuschauers fordere.
Wendet man ein, diese Verbannung der Gegenständlichkeit erstrecke sich zwar auf Krüge, Tische und Stühle, nicht aber auf Autos, Kanonen und Flugzeuge, dann erhält man die Aufklärung, diese letztgenannten Gebrauchsgegenstände seien eben dem revolutionären Rußland von heute entnommen, ihre Anwesenheit auf der Bühne schaffe somit eine reine und gesunde Atmosphäre von Wirklichkeit und Gegenwart.
Auch vor den Kostümen macht die große Reform nicht Halt. Der Schauspieler des Meyerhold-Theaters trägt die sogenannte „Arbeitstracht", die für diesen Beruf besonders geeignet, ja dem Schauspieler durchaus zugehörig sein soll, wie der Lederrock dem Chauffeur oder der Sturzhelm dem Flieger. Alle Darsteller tragen den gleichen blauen Anzug, den Overall, der für männliche und weibliche Personen kaum unterschieden ist. Der Zweck dieser Einführung ist leicht zu verstehen: auch sie löscht das Individuelle aus und strebt eine kollektivistische Gesamtwirkung an.
René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus Wien 1926, S. 175

90
Szenenphoto aus „Tarelkins Tod"



ТАРЕЛКИН

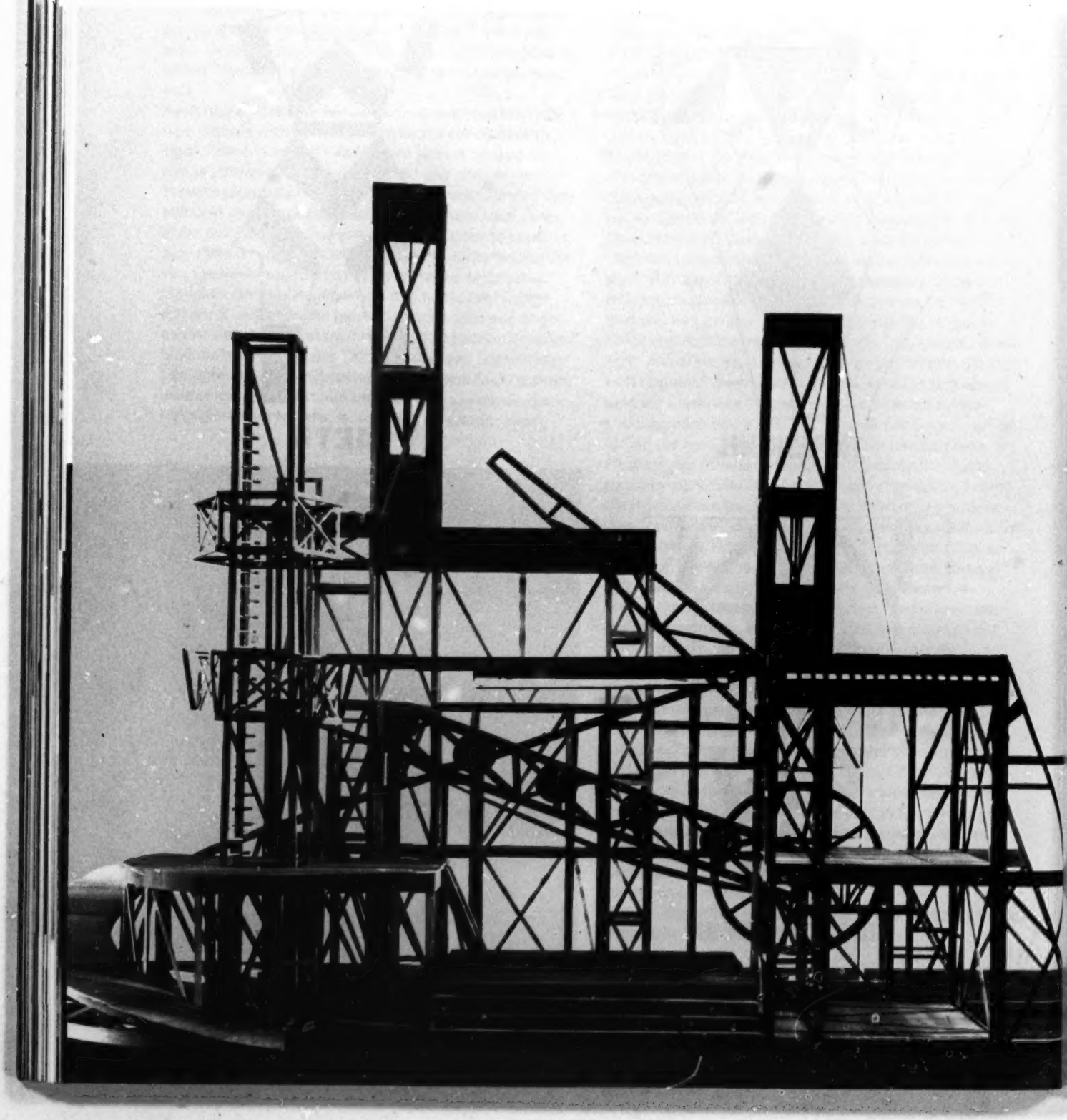
ДЕТИ



ПОПУГАЙЧИКОВ

БРАНДАХЛЫСТОВА

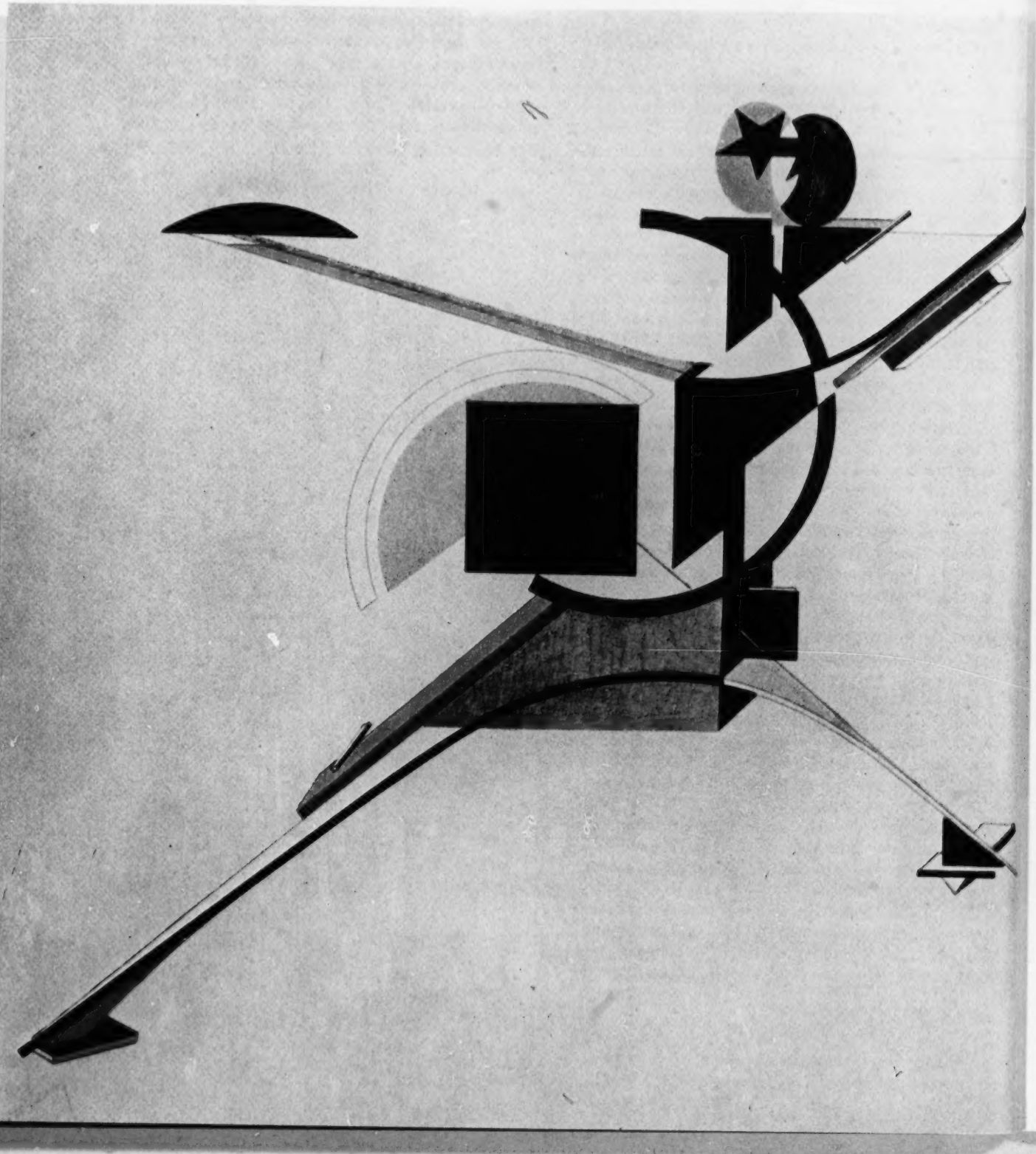
91-94
W. Stepanowa, Kostüme zu „Tarelkins Tod"



El Lissitzky
Der Maler schreitet auf der Bühne zur Architektur

Es hatte sich eine große Gestaltungsenergie angesammelt, die sich in der Architektur nicht entspannen konnte, weil nicht gebaut wurde. Diese Energie fand im Theater ihre Entspannung. Anfangs hatten die Maler ihre Freude am Theater als einer Möglichkeit, ihre dekorativen Leinwände in großem Maßstab zu bemalen und sie durch die Effekte des künstlichen Lichtes bereichern zu lassen. Das waren die Inszenierungen Lentulows, Fedotows u. a., aber das befriedigte nicht lange. Sehr bald begann man, nach Maßgabe der Evolution der Malerei, selbst dreidimensionale räumliche Begriffe der Dekoration in den Vordergrund zu schieben. Der Maler schritt auf der Bühne zur Architektur. Das Kammertheater in Moskau hat eine Reihe solcher Inszenierungen verwirklicht. An den großen Erfolgen des russischen Theaters gehört den Malern das größte Verdienst. Vorbildliches haben solche Künstler wie Exter, Georgi Jakulow, A. Wessnin, Popowa u. a. geschaffen. In der letzten Arbeit von Wessnin, im Bühnenaufbau des Schauspiels „Der Mann, der Donnerstag hieß" von Chesterton, ist interessant zu verfolgen, wie die Prinzipien des Tatlin-Turms für das Theater verwendet wurden. Der Regisseur Meyerhold verzichtete vollständig auf die Kulissen und gestaltete architektonisch die ganze Ausdehnung der Bühne, die auch in den Zuschauerraum hinübergriff: Inszenierung des „Mysterium buffo" von Majakowski. Interessant ist die letzte Arbeit der Konstruktivisten, der Gebrüder Sterenberg und Medunezki, die eine neue Erfindung für die Bühnengestaltung ist. Sie konstruierten einen Vorhang aus vertikalen Holzleisten (jalousieartig), der sich beim Öffnen teilte, sich halbkreisförmig zurückschob und den Hintergrund bildete. Die Flächen wurden nicht bemalt, sondern nach Bedarf durch farbige Lichtquellen beleuchtet. Die Erstaufführung auf dieser Bühne wird das Schauspiel „Die gelbe Jacke" sein.
Die Grundprinzipien der Künstler bei der Erschaffung der Dekoration waren folgende: Erstens, die szenischen, akrobatischen Bewegungen der Schauspieler verändern den Apparat der Spiele.
Zweitens, der Apparat, der sich infolge seiner mechanischen Konstruktionen verändert, erfordert seinerseits die daraus folgernden Bewegungen des Schauspielers.
Und drittens geben diese Apparate gleichzeitig dem ganzen Aufbau die Illusion der Wirklichkeit.
Man versuchte, das Theater aus dem geschlossenen Raum auf die Straße zu versetzen. In Petersburg und anderen Städten wurden bei grandiosen Inszenierungen von Freilichtspielen, denen Tausende und Abertausende beiwohnten, Architekturmomente der Stadt, durch speziell aufgeführte Bauwerke ergänzt, als Dekoration verwendet.
Neue russische Kunst (Vortrag) 1922 [33])

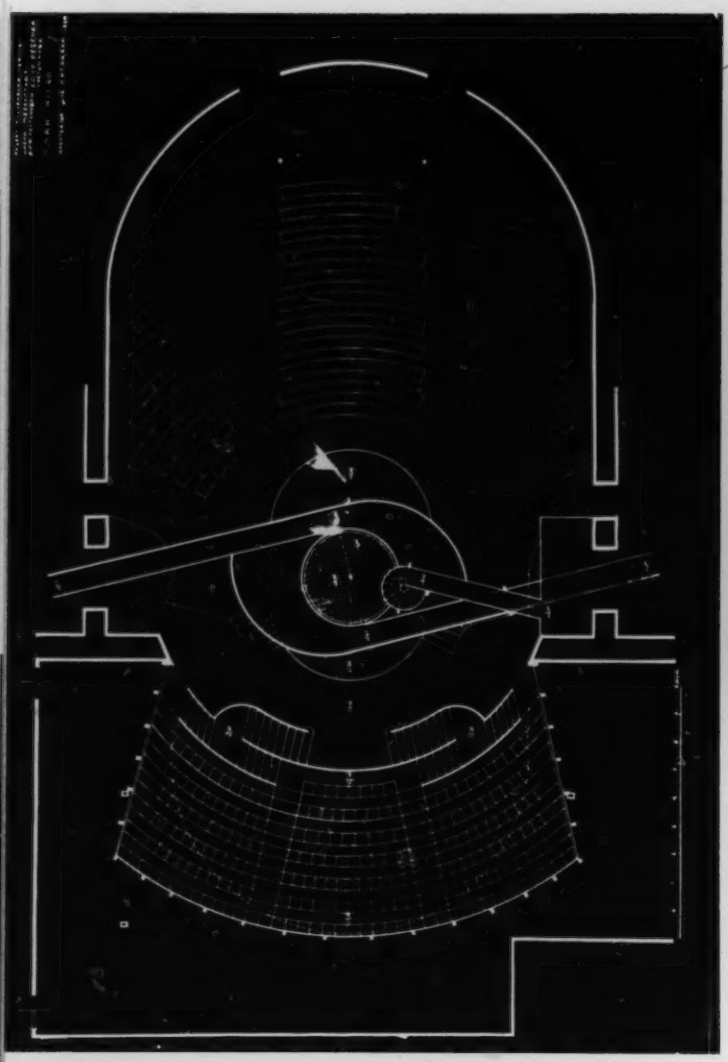
95
Rekonstruktion des Bühnenbildes von A. Wessnin zu Chestertons „Der Mann, der Donnerstag war", Inszenierung von A. Tairow am Kammertheater Moskau, 1923

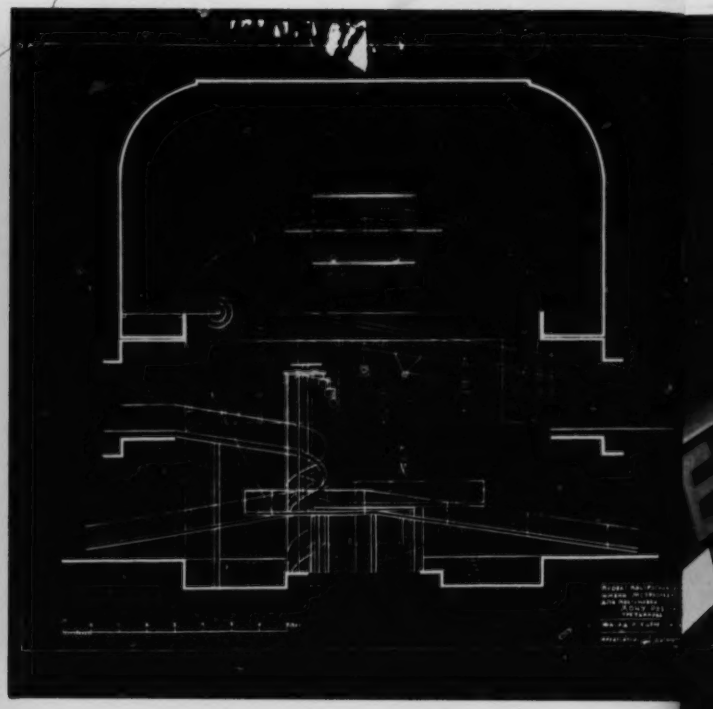


El Lissitzky
Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau „Sieg über die Sonne"

Vorliegendes ist das Fragment einer Arbeit, entstanden Moskau 1920/21. Hier, wie in allen meinen Arbeiten, ist mein Ziel nicht Reformierung von schon Bestehendem, sondern eine andere Gegebenheit zustande zu bringen.
Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachtet niemand, denn jeder „Jemand" ist selbst im Spiel. Jede Energie ist für einen eigenen Zweck angewendet. Das Ganze ist amorph. Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein Werk – mag man das Kunstwerk nennen. Wir bauen auf einem Platz, der von allen Seiten zugänglich und offen ist, ein Gerüst auf, das ist die Schaumaschinerie. Dies Gerüst bietet den Spielkörpern alle Möglichkeiten der Bewegung. Darum müssen seine einzelnen Teile verschiebbar, dehnbar usw. sein.
Die verschiedenen Höhen müssen schnell ineinander übergehen. Alles ist Rippenkonstruktion, um die im Spiele laufenden Körper nicht zu verdecken. Die Spielkörper selbst sind je nach Bedarf und Wollen gestaltet. Sie gleiten, rollen, schweben auf, in und über dem Gerüst. Alle Teile des Gerüstes und alle Spielkörper werden vermittels elektro-mechanischer Kräfte und Vorrichtungen in Bewegung gebracht, und diese Zentrale befindet sich in den Händen eines einzigen. Dies ist der Schaugestalter. Sein Platz ist im Mittelpunkt des Gerüstes an den Schalttafeln aller Energien. Er dirigiert die Bewegungen, den Schall und das Licht. Er schaltet das Radiomegaphon ein, und über den Platz tönt das Getöse der Bahnhöfe, das Rauschen des Niagara-Falles, das Gehämmer eines Walzwerkes. An Stelle der einzelnen Spielkörper spricht der Schaugestalter in ein Telephon, das mit einer Bogenlampe verbunden ist, oder in andere Apparate, die seine Stimme je nach dem Charakter der einzelnen Figuren verwandeln. Elektrische Sätze leuchten auf und erlöschen. Lichtstrahlen folgen den Bewegungen der Spielkörper, durch Prismen und Spiegelungen gebrochen. So bringt der Schaugestalter den elementarsten Vorgang zu höchster Steigerung. Für die erste Aufführung dieser elektro-mechanischen Schau habe ich ein modernes Stück, das aber noch für die Bühne geschrieben ist, benutzt. Es ist die futuristische Oper: „Sieg über die Sonne" von A. Krutschonjch, dem Erfinder des Lautgedichtes und Führer der neuesten russischen Dichtung. Die Oper wurde 1913 in Petersburg zum erstenmal aufgeführt.
Die Musik stammt von Matjuschin (Vierteltöne). Malewitsch malte die Dekorationen (der Vorhang = schwarzes Quadrat).
Die Sonne als Ausdruck der alten Weltenergie wird vom Himmel herabgerissen durch den modernen Menschen, der kraft seines technischen Herrentums sich eine eigene Energiequelle schafft. Diese Idee der Oper ist eingewoben in eine Simultanität der Geschehnisse. Die Sprache ist alogisch. Einzelne Gesangspartien sind Lautgedichte.
Der Text der Oper hat mich gezwungen, meinen Figurinen einiges von der Anatomie des menschlichen Körpers zu bewahren. Die Farben der einzelnen Teile dieser Blätter sind wie in meinen Proun-Arbeiten als Materialäquivalent zu betrachten. Das heißt: bei der Ausführung werden die roten, gelben oder schwarzen Teile der Figurinen nicht entsprechend angestrichen, vielmehr in entsprechendem Material ausgeführt, wie z. B. blankes Kupfer, stumpfes Eisen usw.
Die weitere Bearbeitung und Anwendung der hier niedergelegten Ideen und Formen überlasse ich den andern und gehe selbst an meine nächste Aufgabe.
Vorwort der Figurinenmappe, Hannover 1923 [34])

96
El Lissitzky: „Neuer", Blatt aus der Mappe: Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau „Sieg über die Sonne", Hannover 1923





97–99
El Lissitzky: Pläne und Modell (Rekonstruktion) für ein Theater, im Auftrag von W. Meyerhold, für die Inszenierung von Tretjakovs „Ich will ein Kind", Moskau 1926 (nicht ausgeführt)

ОЦИАЛИЗМА ЗДОРОВЫЙ РЕБЁНОК БУДУЩИЙ СТРОИТЕ

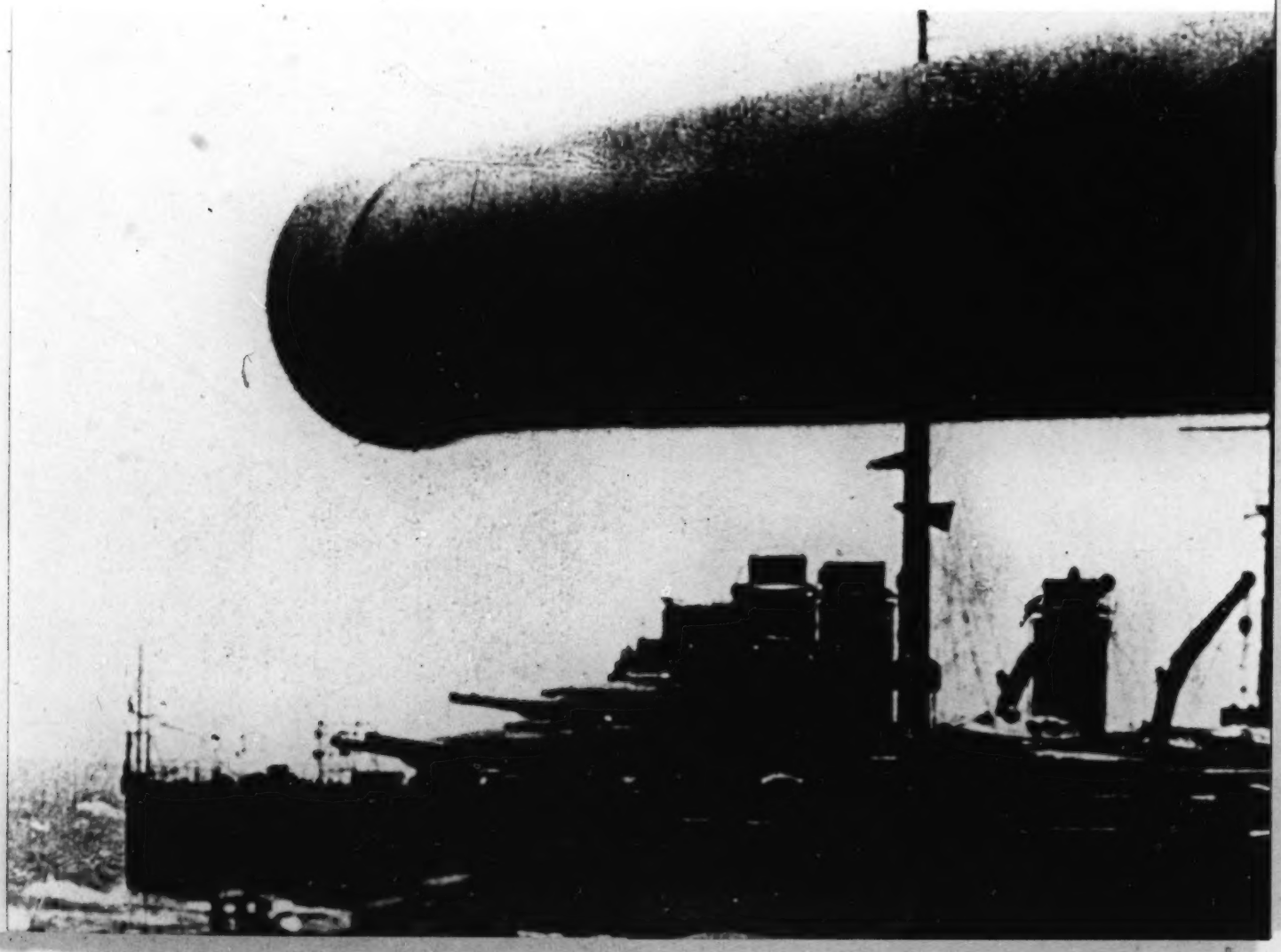
Wladimir Majakowski
Das Theater, das Kino und der Futurismus

Der große Angriff, den wir im Namen der Kunst der Zukunft, im Namen der futuristischen Kunst in allen Bereichen des Schönen eingeleitet haben, wird und kann nicht haltmachen an der Schwelle des Theaters.
Der Haß gegen die Kunst von gestern, gegen die in der Malerei, in der Poesie und auf der Bühne gezeigte Nervenschwäche, gegen das zwecklose Herausstellen kleinlicher, lebensferner Fälle, nötigt mich, einen Beweis der unfehlbaren Durchsetzung unserer Ideen vorzubringen, die sich nicht in lyrischem Pathos vollzieht, sondern, nach Art der exakten Wissenschaft, durch Analyse der Beziehungen zwischen Kunst und Leben.
Und die Verachtung, die ich den gegenwärtigen „Kunstzeitschriften" gegenüber empfinde, auf deren trübem und törichtem Grunde unverständliche Fremdwörter wie Fettaugen schwimmen, läßt mich meiner aufrichtigen Befriedigung Ausdruck geben, daß mein Aufsatz in einer technischen, der Kinematographie gewidmeten Zeitschrift erscheint.

Ich behandle die folgenden beiden Fragen:
Ist das zeitgenössische Theater Kunst? Kann dieses Theater sich der Konkurrenz des Kinos erwehren?
Das mit Maschinen von Tausenden von Pferdekräften ausgestattete städtische Leben hat es jetzt ermöglicht, daß die materiellen Bedürfnisse durch eine tägliche Arbeit von sechs oder sieben Stunden befriedigt werden können, und die Intensität und Spannung des modernen Daseins haben mit großem Nachdruck die Notwendigkeit jenes freien Spieles der geistigen Kräfte hervorgehoben, das das Wesen der Kunst bildet.
Dies erklärt das außerordentliche Interesse, das der moderne Mensch der Kunst entgegenbringt. Aber wenn die Arbeitseinteilung eine besondere Gruppe von Menschen hervorgebracht hat, die sich mit dem Schönen befassen, wenn zum Beispiel der Maler nicht mehr den „Reiz trunkener Dirnen" darstellt, sondern mit seiner Kunst der Gesellschaft dienen will, so muß er der Allgemeinheit sagen, unter welchen Bedingungen seine, notwendig individualistische Arbeit sich in ein der Gesellschaft nützliches Produkt verwandelt.
Der Maler, der die Diktatur des Auges verkündet hat, hat Lebensrecht.
Nachdem sie die Farbe, die Linie und die Form als selbständige Elemente erklärt hatte, eröffnete sich die Malerei den Weg ewigen Fortschritts.
Diejenigen, die feststellen, daß das Wort, sein Profil und seine Klanggestalt, das Aufkeimen der Poesie bedingen, haben Lebensrecht. Sie haben den Weg zur ewigen Blüte der Poesie entdeckt.
Aber hat das Theater, das bis zu unserem Auftreten nur eine künstliche Verkleidung aller anderen Kunstformen war, auch das Recht auf ein selbständiges Dasein als eigene Kunstgattung?
In unserer Zeit ist die Inszenierung eines Theaterstückes die bühnentechnische Leistung eines Malers, der zu diesem Behufe seine eigenständige künstlerische Arbeit aufgibt und eine rein zweckbedingte künstlerische Praxis ausübt. Unter diesem Gesichtspunkt kann das Theater nur ein geringer Nebenzweig der Kunst sein.
Der andere Aspekt des Theaters ist das „Wort". Aber auch hier ist die Wirkung des Szenischen weder durch die innere sprachliche Entwicklung bedingt, noch durch den Einsatz des Wortes als Mittel, moralische oder politische Ideen auszudrücken. Auch in dieser Beziehung ist das zeitgenössische Theater für das Wort und für den Dichter von untergeordneter Bedeutung.
Daher war das Theater vor unserem Auftreten als selbständige Kunst nicht vorhanden. Aber kann es je gelingen, in der Geschichte ein Anzeichen zu entdecken für die Möglichkeit des Theaters, ein selbständiges Leben zu leben? — Ganz gewiß!
Das Theater Shakespeares kannte keine Dekorationen. Törichte Kritiker haben diese Erscheinung dem Umstand zugeschrieben, daß man damals die Kunst der Inszenierung noch nicht kannte. Aber gab es denn nicht zu jener Zeit eine Hochblüte der realistischen Malerei? — Und sind beim Passionsspiel in Oberammergau die Worte etwa nicht streng metrisch gegliedert?
In Wirklichkeit können alle diese Erscheinungen nur als eine Vorahnung der eigentlichen Schauspielkunst aufgefaßt werden, bei der die Betonung eines selbst unbedeutenden Wortes und die zwar vorausbestimmten, im Rhythmus aber freien Bewegungen des menschlichen Körpers die tiefsten inneren Vorgänge ausdrücken.
So wird die neue freie Schauspielkunst beschaffen sein!
Indem die gegenwärtige Schauspielkunst nur eine photographische Nachbildung des Daseins darbietet, ergibt sich der folgende Widerspruch: Die ihrem Wesen nach

dynamische Kunst des Schauspielers erstarrt infolge der unbeweglichen szenischen Umrahmung.
Dieser krasse Widerspruch wird durch die Kinematographie behoben, die die wirklichen Bewegungen genau wiedergibt.
Das Theater hat sich selbst zum Tode verurteilt und muß sein Erbe dem Kino übergeben. Die den Realismus und die Kunstfertigkeit eines Tschechow und Gorki industrialisierende Kinematographie wird dem Theater der Zukunft, der freien Schauspielkunst die Wege ebnen. (1913) [35])

100
Esther Schub: Das Ende der Romanow Dynastie, 1927



101
Dsiga Wertow: Der Mann mit der Kamera, 1929

Manifest

Ich bin ein Auge. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige Euch die Welt, wie nur ich sie sehen kann. Ich befreie mich für heute und für alle Ewigkeit von menschlicher Unbeweglichkeit. Ich bin in ständiger Bewegung. Ich nähere mich und entziehe mich den Gegenständen. Ich krieche unter sie. Ich halte mit dem Kopf eines rennenden Pferdes Schritt. Ich schneide in eine Menschenmasse mit voller Geschwindigkeit. Ich renne vor der Front stürmender Soldaten. Ich drehe mich auf meinen Rücken. Ich steige auf mit einem Flugzeug. Ich falle und steige mit fallenden und steigenden Körpern. Das bin ich, die Maschine, mich bewegend im Chaos der Bewegungen, festhaltend eine nach der anderen in immer komplexeren Kombinationen. Befreit vom Zwang 16 oder 17 Bilder in der Sekunde aufzunehmen, befreit von den Begrenzungen von Zeit und Raum, koordiniere ich alle Punkte des Universums wo immer ich sie haben will. Mein Weg führt zu einer neuen Weltwahrnehmung. So zeige ich auf eine neue Weise die Euch unbekannte Welt.
Dsiga Wertow
LEF 1923 [36])

102
Dsiga Wertow: Das 11. Jahr

Sergej Eisenstein
Die Methode, Arbeiterfilme zu machen

Es gibt eine Methode, mit der man jeden Film machen kann: Eine Zusammenstellung von Attraktionen. Um zu wissen, was dies ist und warum, ist das Buch „Film Heute" einzusehen, wo ziemlich wirr und unverständlich meine Haltung zum Aufbau von Filmarbeiten beschrieben wird.

Die Haltung unserer Klasse führt zu:

1. einem spezifischen Ziel für die Arbeit – eine sozial nützliche, emotionale und psychologische Einwirkung auf das Publikum; diese soll aus einer Reihe von in geeigneter Weise gesteuerten Anregungen zusammengestellt werden. Diese sozial nützliche Einwirkung nenne ich den Inhalt der Arbeit.
   So ist es z. B. möglich, den Inhalt einer Produktion zu bestimmen. „Hören Sie, Moskau"?: Die maximale Spannung aggressiver Reflexe im sozialen Protest. „Streik": Ein Anhäufung von Reflexen ohne Intervalle (Befriedigung) bedeutet ein Konzentrieren der Reflexe auf Kampf (und ein Heben des eventuellen Klassentones.)
2. Eine Auswahl von Anreizen. In zwei Richtungen. Indem man eine korrekte Bewertung der Art der Klassenzwangsläufigkeit gibt, können bestimmte Stimulanzien eine bestimmte Reaktion (Einwirkung) nur bei Zuschauern einer bestimmten Klasse hervorrufen. Für eine präzisere Einwirkung muß das Publikum sogar einheitlicher sein, wenn möglich in beruflicher Hinsicht: Jeder Direktor von „lebenden Zeitungs"-Vorführungen in Clubs weiß, wie verschieden das Publikum – angenommen Metall- oder Textilarbeiter – reagiert, ganz und gar verschieden und an verschiedenen Stellen der gleichen Vorführung.

Solche Klassenzwangsläufigkeit im Hinblick auf die Handlung kann leicht dargestellt werden, und zwar durch den amüsanten Mißerfolg eines Stückes, das stark von den Verhältnissen des Publikums abhing: Ich beziehe mich auf die Schlachthausepisode in „Streik". Ihre konzentrierte assoziative Einwirkung von Blutvorstellungen bei bestimmten gesellschaftlichen Schichten des Publikums ist bekannt. Der Zensor von der Krim schneidet sie zusammen mit der Latrinenszene. (Daß eine bestimmte scharfe Beeinflussung unzulässig ist, wurde von einem Amerikaner, nachdem er „Streik" gesehen hatte, angegeben: Er erklärte, daß diese Szene sicherlich entfernt werden müßte, bevor der Film im Ausland gezeigt werden könne.) Es war die gleiche Art einfachen Verstandes, die verhinderte, daß die übliche „blutige" Einwirkung der Schlachthausepisode ein bestimmtes Arbeiterpublikum schockierte: Bei diesen Arbeitern wird das Ochsenblut zuerst mit den Nebenproduktfabriken in der Nähe des Schlachthauses assoziiert! Und bei Bauern, die an Viehschlachtungen gewöhnt sind, fiel diese Einwirkung auch aus.

Die andere Richtung in der Auswahl der Anreize scheint die Klassenzugänglichkeit für das eine oder andere Stimulans zu sein.

Negative Beispiele: Die verschiedenen sexuellen Anreize, die der Mehrzahl der bürgerlichen Arbeiten auf dem Markt zugrundeliegen: Methoden, die von der konkreten Wirklichkeit wegführen, wie zum Beispiel die Art von Expressionismus, die in „Caligari" zur Anwendung kommt; oder das süße Gift der Mittelschicht, Mary Pickford, die ausgebeutete und systematisch ausgebildete Stimulierung aller Neigungen der Mittelschicht, sogar in unserem gesunden und fortschrittlichen Publikum.

Der bürgerliche Film ist sich über Klassentabus nicht weniger im klaren wie wir. In den Bestimmungen der New York-Zensoren finden wir eine Liste von thematischen Attraktionen, die für eine Verwendung im Film unerwünscht sind: 'Verbindungen zwischen Arbeit und Kapital' erscheinen zusammen mit ' sexueller Perversion', 'übertriebener Grausamkeit', ' physischen Entartungen' . . . .

Die Studie der Stimulanzen und ihre Zusammenstellung für einen bestimmten Zweck gibt uns umfassendes Material für die Frage der Form. Wie ich es verstehe, ist der Inhalt die Zusammenfassung all dessen, das einer Reihe von Schocks unterworfen wird, denen die Zuschauer in einer bestimmten Reihenfolge ausgesetzt werden (oder grob gesagt: so viele Prozent, um Aufmerksamkeit zu erregen, so viele Prozent, um Bitterkeit zu erregen usw.). Aber dieses Material muß in Übereinstimmung mit einem Prinzip organisiert werden, das zu dem gewünschten Effekt führt.

Form ist die Verwirklichung dieser Absichten in einem bestimmten Material, da genau diese Anreize, die in der Lage sind, diese unerläßlichen Prozent einzuberufen, in dem konkreten Ausdruck der Tatsachen der Arbeit ge-

103
Sergej Eisenstein:
Streik, 1924

104
Sergej Eisenstein:
Streik, 1924

schaffen und vereint werden. Darüberhinaus sollte man sich der „Attraktionen des Augenblicks" erinnern, d. h. jener Reaktionen, die zeitweise in Verbindung mit gewissen Handlungen oder Ereignissen des sozialen Lebens auftauchen.
Im Gegensatz dazu gibt es eine Reihe von „ewig gültigen" Attraktionen, Phänomenen und Methoden.
Einige von ihnen nützen der Klasse. Zum Beispiel wird ein gesundes und intergriertes Publikum stets auf ein Epos über den Klassenkampf reagieren.
Gleichwertig damit sind „neutral" wirkende Attraktionen, wie z. B. todesmutige Kunststücke, Zweideutigkeiten u. ä. Ihre Verwendung führt zu l'art pour l'art und zeigt so ihren konterrevolutionären Geist.
In Bezug auf die Attraktionsmomente sollte man sich daran erinnern, daß neutrale oder zufällige Attraktionen, ideologisch gesehen, nicht als gegeben angesehen werden können, sondern sie sollten nur als eine Methode verwendet werden, die unbedingten Reflexe zu erregen, die für uns nötig sind, nicht um ihretwillen, sondern zur Einübung sozial nützlicher und bedingter Reflexe, die wir mit bestimmten Merkmalen unserer sozialen Ziele kombinieren möchten.

„King" 1925 [37])

105
Dsiga Wertow: Film-Auge 1924

106–107
Alexander
Dowschenko:
Arsenal, 1929

108–109
Wsewolod Pudowkin: Die Mutter, 1926

110
Alexander Dowschenko: Erde, 1930

111–112
Wsewolod Pudowkin: Das Ende von St. Petersburg, 1927

KATALOG

ALTMANN, Nathan

Geboren 1889 in St. Petersburg. Vor 1914 Studium in Paris. 1915 beteiligt an der Ausstellung „Tramway W" und an der „Ausstellung linker Richtungen" in Petrograd. 1918 Festdekoration zum 1. Jahrestag der Oktoberrevolution in Petrograd. 1921 Übersiedlung nach Moskau, Arbeit als Bühnenbildner und Gebrauchsgraphiker. 1922 in Berlin. 1924 in Paris, lebt von Porträtaufträgen. 1934 Rückkehr nach Leningrad.

1
Festdekoration zum 1. Jahrestag der Oktoberrevolution in Petrograd 1918. Verkleidung der Alexandersäule, Photo Abb. 5

2
Relief 1922 Abb. 59
Holz u. Metall, bemalt 44 x 53 cm
Galerie Chauvelin, Paris

ANNENKOW, Juri

Geboren 1889 in Petropalowsk. 1901-10 im Atelier von Zioglinskij und im ZUTR (Institut für Theatermalerei). 1911-12 in der Schweiz und in Paris in den Ateliers von Denis und Valloton. 1913 Rückkehr nach St. Petersburg, lebt dort und in Moskau. 1918 Arbeit als Bühnenbildner. 1924 Übersiedlung zunächst nach Deutschland, dann nach Frankreich.

3
Collage 1921 Abb. 60
58 x 48 cm
Galerie Chauvelin, Paris

EXTER, Alexandra

Geboren 1882 in Kiew. Studium an der Kunstschule in Kiew. 1907-08 Ausstellungen mit der Gruppe um D. Burljuk. 1908 für kurze Zeit in Paris an der Académie de la Grande Chaumière. 1914 Reise nach Venedig, Mailand und Rom, beteiligt an der „Esposizione del libro futurista" in der Galerie Sproverie. Rückkehr nach Rußland, Leiterin verschiedener Kunstschulen in Odessa und Kiew. Nach 1917 Arbeit an der Ausstattung von Theaterstücken, Filmen und Ausstellungen. 1922 beteiligt an der „1. Russischen Kunstausstellung" in der Galerie van Diemen Berlin. Stellt 1923 bei der Tournee von Tairows Kammertheater, Bühnenentwürfe aus. 1924 Emigration über Italien und Deutschland nach Paris. Unterrichtet an der Kunstschule von Léger. 1949 gestorben in Fontenay aux Roses bei Paris.

4
Konstruktion 1919-20 Abb. 63
Öl auf Leinwand 89 x 89 cm
Galerie Chauvelin, Paris

5
Entwurf für einen Film 1921-22 Abb. 62
Gouache 56 x 83 cm
Galerie Chauvelin, Paris

6
Entwurf für ein Bühnenbild 1922 Abb. 57
Gouache 56 x 54 cm
Galerie Chauvelin, Paris

GABO, Naum

Geboren 1890 in Briansk, als Naum Neemia Pevsner. Nennt sich seit 1915 Naum Gabo, um Verwechslungen mit seinem jüngeren Bruder Antoine Pevsner zu vermeiden. 1910 Studium der Medizin, der Natur- und Ingenieurwissenschaften in München. 1911-12 Studium der Kunstgeschichte, Schüler von Heinrich Wölflin und Wilhelm Worringer. 1913 Reise nach Italien, Kontakt zum „Blauen Reiter", dem Kreis um Kandinsky in München. 1913-14 in Paris bei seinem Bruder, bei Kriegsausbruch nach Kopenhagen und Oslo. 1917 in Moskau, Kontakt mit Tatlin, Herausgabe der Zeitschrift „IZO". Verfaßt 1920 zusammen mit seinem Bruder Antoine das „Realistische Manifest", distanziert sich von Futurismus, Kubismus und von Tatlins Politisierung der Kunst. Geht 1921 nach Berlin. 1922 beteiligt an der Ausstellung Russische Kunst in der Galerie van Diemen. 1925 Mitglied des Vorstandes der „Novembergruppe" in Berlin. Kontakte zum „Bauhaus" in Dessau. 1930 Ausst. in der Kestnergesellschaft Hannover. 1932 Übersiedlung nach Paris. 1935-46 in London. 1952 Amerikanische Staatsbürgerschaft. 1953 Lehrer an der Haward University. Lebt in Breakneck Hill, USA.

7
Frauenkopf 1916/17 Abb. 56
Zelluloid und Metall 50 x 62 cm
Museum of Modern Art, New York

GINSBURG, Moses

Geboren 1892 in Minsk als Sohn eines Architekten. Studium an der Kunstakademie in Mailand. 1914 Rückkehr nach Moskau. Ingenieurstudium mit Abschluß am Rizksky Polytechnic, Moskau. 1923 Lehrer an den

WCHUTEMAS-Werkstätten Moskau für Architekturgeschichte und Theorie. Mitglied der RAKHN, erste theoretische Schrift: Rhythmus der Architektur. Seit 1926 wichtige Arbeiten an der Entwicklung des Wohnungsbaus. 1928-29 Zusammenarbeit mit einer Gruppe Architekten in der RSFSR. 1934 Herausgabe der Schrift „Wohnen". Während des 2. Weltkrieges Leiter einer Arbeitsgemeinschaft für Vorfabrikation. Nach dem Krieg mit dem Wiederaufbau von Sebastopol befaßt. 1946 gestorben.

8
Modell für ein Wohnhaus 1928 Abb. 25
Rekonstruktion von Roger Foster

LEONIDOW, Iwan

Geboren 1902. Ausbildung als Maler in Petrograd. 1920 im „Atelier freier Künstler" in Tver. 1921 in den WCHUTEMAS-Werkstätten in Moskau. Wechsel zur Architekturfakultät, schließt sich einer Gruppe unter Leitung von A. Wessnin an. Seit 1925 Arbeit als Architekt, gewinnt verschiedene Preise. 1928 Lehrer an den WCHUTEMAS-Werkstätten, Mitglied der OSA. 1960 gestorben.

9
Modell des Lenin-Instituts 1927 Abb. 29
Rekonstruktion von Stuart Wrede und Michael Carapetian

10
Projekt für das Arbeitsministerium in Moskau 1929-30
Photo Abb. 30

LISSITZKY, El

Geboren 1890 inPolschinok bei Smolensk. 1909-14 Studium an der Technischen Hochschule Darmstadt. 1915 Architekturlehre in Moskau. 1917 Mitglied der IZO (Abt. Schöne Künste im Kommissariat für Volkserziehung). 1919 von Marc Chagall als Professor an die Kunstschule in Witebsk berufen, Bekanntschaft mit Malewitsch. Erste Proun-Entwürfe (Proun = Pro unovis = Für die Gründung neuer Formen in der Kunst). 1920 Anschluß an die Konstruktivistengruppe in Moskau INCHUK. 1921 Teilnahme an der Ausstellung OBMOCHU. 1922 in Berlin als Organisator der 1. Russischen Kunstausstellung in der Galerie van Diemen. Zusammenarbeit mit Ilja Ehrenburg an der internationalen Kunstzeitschrift „Wjeschtsch – Gegenstand – Objekt". 1925 Lehrer an den WCHUTEMAS-Werkstätten Moskau für die Abteilung Holz- und Metallarbeit, Möbel- und Innenraumgestaltung. 1926 Proun-Räume für die Dresdner Internationale Ausstellung, Raum der Abstrakten im Landesmuseum Hannover im Auftrag Alexander Dorners. 1928 Pavillon der UdSSR auf der intern. Ausstellung „Pressa" in Köln. 1930 Sowjetischer Pavillon der internationalen Hygieneausstellung Dresden. Seit 1932 Arbeit für verschiedene Zeitschriften. 1941 gestorben in Moskau.

11
Entwurf zur Lenintribüne Abb. 28
Atelier Lissitzky 1926
Photo

12
Entwurf eines Bürogebäudes für Moskau Abb. 27
(Wolkenbügel) 1925
Photo

13
Stuhl für die internationale Hygiene-Ausstellung,
Dresden 1930 Abb. 26
Rekonstruktion von John Holloway

14
Theater und Bühnenbild
für Meyerholds Inszenierung von „Ich will ein Kind"
Abb. 97-99
Moskau 1926
Rekonstruktion von Philip Wood

15
Prounraum für die „Große Berliner Kunstausstellung"
1923 Abb. 66
300 x 300 x 260 cm
Rekonstruktion Jan Leering
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

16
Proun 23 N (B 111) 1920-21 Abb. 67
Tempera, Leimfarbe u. Materialauftrag auf Holz
58 x 44,5 cm
Sammlung Hack Köln

17
Proun vor 1924
Kreide und Gouache 46,6 x 39,4 cm
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

18
Proun vor 1924
Bleistift und Gouache 49,1 x 68 cm
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

19
Proun vor 1924
Collage und Mischtechnik auf Pappe
52 x 50 cm
Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven

20
Prounstudie um 1920
Aquarell, Feder und Kreide auf Papier 27 x 16,8 cm
Mrs. Donald Ogden Stewart, London
21
Prounstudie um 1920
Aquarell, Feder und Kreide auf Papier 17,5 x 11,5 cm
Mrs. Donald Ogden Stewart, London
22
Prounstudie um 1920
Aquarell, Feder und Kreide auf Papier 13 x 20 cm
Mrs. Donald Ogden Stewart, London
23
Prounstudie um 1920
Aquarell, Feder und Kreide auf Papier 12,8 x 25,7 cm
Mrs. Donald Ogden Stewart, London
24
Prounstudie um 1920
Aquarell, Feder und Kreide auf Papier 14,3 x 14,3 cm
Mrs. Donald Ogden Stewart, London
25
Entwürfe zu dem Buch „Addition, Subtraktion, Multiplikation, Division" 1928
8 Gouachen 25,5 x 9,5 cm
Mrs. Donald Ogden Stewart, London
26
Von zwei Quadraten, Berlin 1922 Abb. 68-71
(Erste Ausgabe 1920, Witebsk)
Umschlag und 11 Seiten, 22 x 28 cm
Victoria and Albert Museum, London
27
Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau „Sieg über die Sonne", Hannover 1923
Abb. 96
(Erste Ausgabe Moskau 1920)
Titelseite und 10 Lithographien in Umschlag
38,5 x 28,5 cm
Städtische Kunsthalle Mannheim
28
Umschlag und Layout für
Majakowski: Zum laut Vorlesen, Berlin 1922
Dr. Herbert Spencer, London
29
Umschlag des Katalogs der
1. Russischen Ausstellung, Berlin 1922
Victoria and Albert Museum, London
30
Briefbogen für die Zeitschrift „Gegenstand" Berlin 1922
Nicolette Gray, Long Wittenham
31
Persönlicher Briefbogen Lissitzkys
Nicolette Gray, Long Wittenham
32
Umschlagentwurf für I. Ehrenburgs
„Sechs Geschichten mit leichtem Schluß" 1922
Victoria and Albert Museum London
33
Umschlag zur Zeitschrift „Wendingen" Nr. 11, 1923
Norbert Lynton, London
34
Umschlag und Layout für „Kunstismen" 1925
herausgegeben zusammen mit Hans Arp
Victoria and Albert Museum London
35
Alexander Tairoff: Das entfesselte Theater, Potsdam 1927
Einband
Victoria and Albert Museum London
36
Katalog zur Polygraphischen Unionsausstellung, Moskau 1927
Dr. Szymon Bojko, Warschau
37
Katalog der Internationalen Ausstellung Pressa, Köln 1928
C. Gray-Prokofiewa, Moskau
38
Plakat für die Russische Ausstellung Zürich 1929
Abb. 6
Kunstgewerbemuseum, Zürich
39
Plakat „Schlagt die Weißen mit dem roten Keil" 1919
Reproduktion (Plakat der Ausst. Avantgarde Osteuropa 1910-30, Berlin 1967) Abb. 7
Sammlung Matzat, Frankfurt

MALEWITSCH, Kasimir

Geboren 1878 in oder bei Kiew. 1895 Studium an der Kunstschule Kiew. 1900 Übersiedlung nach Moskau, verkehrt in Kreisen der „linken Kunst". 1906 unter Einfluß der Futuristen. 1913 taucht in seinen Schriften erstmals das Wort „Suprematismus" auf. Entwirft Bühnenbild und Kostüme für die futuristische Oper „Der Sieg über die Sonne" von Krutschenich und Matjuschin. Setzt 1915 in einem Vortrag den Suprematismus gegen Futurismus und Materialkunst ab, Trennung von Tatlin. 1917, nach der Oktoberrevolution, Konservator

aller Moskauer Kunstschätze und aller Moskauer Kunstanstalten. Bekanntschaft mit Gabo und Pevsner. Zusammenarbeit mit Popowa, Rodschenko, Puni und Lissitzky. 1918 Professor an den WCHUTEMAS-Werkstätten. 1919 Nachfolger Chagalls an der Akademie in Witebsk, theoretische Arbeiten. 1922-29 Leitung des Instituts für künstlerische Kultur INCHUK in Leningrad. 1927 Reisen nach Warschau und Berlin zu Ausstellungen seiner Werke und nach Dessau zum Bauhaus. 1929 Schließung des INCHUK. Arbeit an städtebaulichen Problemen und an einer Soziologie der Farbe. Stirbt 1935 in Leningrad.

40
Schwarzes Kreuz auf rotem Oval 1920-27 Abb. 55
Öl auf Leinwand 100,5 x 60 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

41
Suprematistische Komposition 1914/15
Feder auf Papier 25,5 x 19,7 cm
Annely Juda Fine Art, London

42
Suprematistische Komposition 1914/15
Feder auf Papier 17 x 11,7 cm
Annely Juda Fine Art, London

43
Suprematistische Komposition 1914/15
Feder auf Papier 18,2 x 11 cm
Michael Tollemache Ltd. London

44
Suprematistische Komposition 1914/15
Feder auf Papier 18,2 x 11 cm
Michael Tollemache Ltd. London

45
Suprematis 1917
Bleistift auf Papier 69,5 x 54 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

46
Studie Suprematis 52 System A 4 1917-18
Bleistift auf Papier 69 x 49 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

47
Planit, Konstruktion einer zukünftigen autonomen Weltraum-Satellitenstadt, um 1924 Abb. 45
Bleistift auf Papier 36 x 53,5 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

48
Malerei und Probleme der Architektur, Berlin 1927 (das neue klassische System der Architektur) 33 x 21 cm
Dreiseitiges Manuskript, Tinte und Aquarell auf Papier
Annely Juda Fine Art u. Michael Tollemache Ltd. London

49
Suprematismus, die Vorherrschaft der reinen nicht-gegenständlichen Kunst, die Phase ihrer Entwicklung nach 1923
Dreiseitiges Manuskript, Tinte und Aquarell auf Papier
33 x 21 cm
Annely Juda Fine Art u. Michael Tollemache Ltd. London

50
Kunstpädagogische Tafel Nr. 9 1924-27
72 x 102 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

51
Kunstpädagogische Tafel Nr. 10 1924-27
72 x 102 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

52
Kunstpädagogische Tafel Nr. 12 1924-27
72 x 102 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

53
Kunstpädagogische Tafel Nr. 13 1924-27
72 x 102 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

54
Kunstpädagogische Tafel Nr. 14 1924-27
72 x 102 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

55
Kunstpädagogische Tafel Nr. 17 1924-27
72 x 102 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

MELNIKOW, Konstantin

Geboren 1890. 1916-20 Studium in Moskau am Institut für Malerei, Plastik und Architektur. Beginnt Anfang der 20er Jahre als Architekt zu arbeiten. 1925 Russischer Pavillon der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris. Entwirft 1927-29 7 Arbeiterklubhäuser. Mitglied der ASNOVA (Vereinigung neuer Architekten) lebt in Moskau.

56
Russischer Pavillon der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris, 1925 Abb. 31
Photo

57
Rusakow Club Moskau 1927-29 Abb. 32
Rekonstruktion von Mark Sewell of Thurloe Models Ltd.

58
Eigenes Wohnhaus, Moskau 1929 Abb. 33-34
Rekonstruktion von Mark Sewell of Thurloe Models Ltd.

MOOR, Dimitri

Geboren 1883 in Nowotscherkask. 1908-17 als Illustrator an der Zeitschrift „Budjilnick". 1924-25 an der Zeitschrift „U Stanka". 1922-46 an der Zeitschrift „Krokodil" und der „Prawda". Mitglied der Vereinigung „Oktober". 1922-32 Lehrer an den WCHUTEMAS-Werkstätten und am polygraphischen Institut Moskau. 1939-43 MCHI Moskau. Gestorben 1946 in Moskau.

59
„Petrograd geben wir nicht auf!"
70 x 104 cm
Dr. Szymon Bojko, Warschau

POPOWA, Liubow

Geboren 1889 Provinz Moskau, Ausbildung in den Ateliers von Xukowskij und Juon. 1910 Reise nach Italien. 1912-13 in Paris bei Metzinger und Le Fauconnier. 1914 beteiligt an der Ausstellung des „Karo Bube". 1915 in den Ausstellungen „Tramway W" und „0,10" in Petrograd. 1917 Ausgestaltung des Moskauer Sowjets, entwirft revolutionäre Plakate. 1919 Teilnahme an der 5. und 10. Staatlichen Ausstellung. Entwirft 1920 mit A. Wessnin Dekoration des Roten Platzes zur Feier der III. Internationale. 1921 Teilnahme an der Ausstellung „5 x 5 = 25", gibt die Malerei zugunsten der Produktionskunst auf. Lehrt an den WCHUTEMAS-Werkstätten, ist am INCHUK tätig. 1922 Bühnenbild für den „Großmütigen Hahnrei", beteiligt an der 1. Russischen Ausstellung in der Galerie van Diemen, Berlin. 1923 Bühnenbilder für Meyerholds Aufführung „Die verkehrte Welt". 1922-24 mit W. Stepanowa in der Textilfabrik Zindel. Stirbt 1924 in Moskau.

60
Architektonische Komposition 1916/17
Öl auf Leinwand 71 x 71 cm
Sammlung Hack, Köln

61
Komposition 1916/17 Abb. 64
Gouache 44 x 30 cm
Sammlung Hack, Köln

62
Komposition 1916/17 Abb. 65
Gouache
Sammlung Hack, Köln

63
Kostümentwurf zu „Der großmütige Hahnrei" 1921
Abb. 85
Aquarell auf Papier 30 x 40 cm
Privatbesitz Moskau

64
Kostümentwurf zu „Der großmütige Hahnrei" 1921
Aquarell auf Papier 30 x 40 cm
Privatbesitz Moskau

65
Bühnenbild zu der Meyerhold-Inszenierung „Der großmütige Hahnrei" Abb. 87
Moskau 1922
Rekonstruktion der Bristol University, Drama Department

66
Textilentwurf 1924
Aquarell 30 x 40 cm
Privatbesitz Moskau

RODSCHENKO, Alexander

Geboren 1891 in Petersburg als Sohn eines Arbeiters. 1907 an der Kunstschule Kasan. 1914 an der Stroganoff-Schule für angewandte Kunst. 1916 Bekanntschaft mit Malewitsch und Tatlin. Malt 1918 die Serie „Schwarz auf Schwarz" (Entsprechung zu Malewitsch „Weiß auf Weiß". Mitbegründer des Moskauer Museums für künstlerische Kulturen, dessen Direktor. Lehrer für Metallarbeiten an den WCHUTEMAS-Werkstätten. 1921 beteiligt an den Ausstellung OBMOCHU und „5 x 5 = 25". 1923 Beginn der Zusammenarbeit mit Majakowski für die Zeitschrift LEF. Arbeit als Textil- und Möbelentwerfer, als Photograph für Plakate, Transparente, Ausstellungen. Verschiedene Bühnenbilder. 1933-41 an der Zeitschrift „SSSR na Strojke" als Photograph und Zeichner. 1942 Arbeit im Planungsbüro für Kunstausstellungen in Moskau. 1956 gestorben in Moskau.

67
Modell der Einrichtung eines Arbeiterklubs auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925
Abb. 38
Photo

68
Entwürfe von Mehrzweckmöbeln und -kleidung, von Schülern der WCHUTEMAS-Werkstätten unter der Leitung von Rodschenko Abb. 37
Photo

69
Kompaß und Lineal 1918 Abb. 72

Öl auf Leinwand 42,5 x 46,5 cm
Galerie Chauvelin Paris
70
Raumkonstruktion 1919/20 Abb. 74
Holz 46,5 x 19,5 x 17 cm
Lehmbruck Museum Duisburg
71
Katalog der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925
Victoria and Albert Museum, London
72
Filmplakat „Film-Auge" 1925 Abb. 17
68 x 90 cm
Dr. Szymon Bojko, Warschau
73
Filmplakat: „Ein Sechstel der Welt"
69 x 106 cm
Dr. Szymon Bojko, Warschau
74
Filmplakat „Guter Flug"
43 x 35 cm
Dr. Szymon Bojko, Warschau

ROSTA-Kollektiv

75
Wladimir Lebedew und Wladimir Majakowski:
Bei jeder Tat – Gewehr parat, Petrograd 1920
Abb. 13
Photo
76
Rosta Nr. 791 1920 Abb. 15
Photo

SCHTSCHUSSEFF, Alexej

Geboren 1873 in Kischenjow, Südrußland. 1891-97 Studium an der Kunstakademie Moskau bei Benoit und Repin. 1897 Reise nach Italien, Tunis, England, Frankreich, Studium an der Académie Julian, Paris. 1922-23 Präsident der Architektenvereinigung MAO und Direktor der Tretjakow Galerie, Moskau. 1914-24 Lehrer an den WCHUTEMAS-Werkstätten. 1924-49 Lehrer am MAJ (Moskauer Flugtechnisches Institut). Tätigkeit in der Stadtplanung für Moskau, Sotschi, Novosibirsk, Smolensk, Tbilissi. Restauration der Basiliuskathedrale und Troizkijkloster, Moskau. Erbaut 1938-39 Genetisches und Physikalisches Institut für Organische Chemie, Moskau. 1938-47 Theater in Taschkent. 1949 gestorben in Moskau.

77
Leninmausoleum Entwurf 1924 Ausführung 1930
Abb. 35-36
Photo

SCHUCHOW, Wladimir

Geboren 1853. 1876 Studium an der MWTU (Moskauer Technische Hochschule). 1876-78 Studium der Bautechnik in Philadelphia. 1878-80 Ingenieur in Bari, Italien. 1880 Rückkehr nach Petersburg. 1896 Dachkonstruktion des Kiewer Bahnhofs in Moskau, schuf in den folgenden Jahren mehr als 200 Dachkonstruktionen und 500 Brücken. 1930 Hauptpostamt Moskau. 1939 gestorben in Moskau.

78
Radiosender, Moskau 1926 Abb. 24
Höhe 148 cm
Photo

STENBERG (Gebrüder)

Wladimir Stenberg geboren 1899 und Gregori Stenberg geboren 1900. 1914-16 Studium der Bühnengestaltung an der Stroganow-Schule in Moskau, erste Bühnenarbeiten unter dem Signum 2 Stenberg 2. Nach 1917 am Institut INCHUK, Moskau, in Kontakt mit der Konstruktivistengruppe um Tatlin. Arbeit als Bühnengestalter, zahlreiche Entwürfe für Theater und Filmplakate. 1922 Zusammenarbeit mit Tairow am Moskauer Kammertheater. 1923 Reise mit dem Kammertheater nach Berlin und Paris. 1925 Auszeichnung auf der Weltausstellung in Paris. 1927 Auszeichnung auf der internationalen Ausstellung in Monza. 1933 Tod Gregori Stenberg. Seit 1930 ist Wladimir als Berater im Konstruktionsbüro des Verkehrsministeriums tätig, lebt in Moskau.

79
Filmplakat: „Trümmer des Imperiums" 1929
94 x 62 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
80
Filmplakat: „Arsenal" 1929 Abb. 19
107 x 68 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
81
Filmplakat: „Die Mühle am Waldesrand" 1928
107 x 69 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt

82
Filmplakat: „Abenteuer eines Findlings" 1926
100 x 69 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
83
Filmplakat: „Das Gespenst, das wiederkehrte" 1929
94 x 62 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
84
Filmplakat: „Symphonie einer großen Stadt" 1928
Gerhard Matzat, Frankfurt
85
Filmplakat: „Das Lied der Tundra" 1926
99 x 69 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
86
Filmplakat: „Amok" 1927
103 x 70 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
87
Filmplakat: „Wette unter Gentlemen" 1927
103 x 70 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt
88
Filmplakat: „Welcher von beiden" 1927
100 x 69 cm
Gerhard Matzat, Frankfurt

STEPANOWA, Warwara

Geboren 1894. 1910-12 Studium an der Kasaner Kunstschule, lernt dort ihren späteren Ehemann Alexander Rodschenko kennen. 1911 Teilnahme an der Ausstellung „Karo-Bube" in Moskau. 1912 Übersiedlung nach Moskau. 1913-14 an der Stroganoff-Schule für angewandte Kunst in Moskau. 1918 Vizedirektorin der Abteilung Kunst und Literatur der IZO. 1921 beteiligt an der Ausstellung „5 x 5 = 25", unterzeichnet das Produktivistenmanifest. 1922 zusammen mit L. Popowa Arbeit in der Textilfabrik Zindel, Bühnenbild und Kostüme für „Tarelkins Tod". Nimmt teil an der Ausstellung Russische Kunst in der Galerie van Diemen, Berlin. 1924 Leiterin der Textilabteilung der WCHUTEMAS-Werkstätten. 1925 Teilnahme an der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Pairs. 1928 ständige Mitarbeiterin am „Nowy LEF". 1933 für ein Jahr künstlerische Leiterin des Partisdat, des Verlagshauses der Partei. 1935 Teilnahme an der Ausstellung sowjetischer Bühnenbildner. 1950 Teilnahme an der Ausstellung Glawpoligrafisdat in der Kunstakademie Moskau. Stirbt 1958 in Moskau.

89
Stoffe, entworfen in Zusammenarbeit mit L. Popowa 1924
Rekonstruktionen der St. Albans School of Art und der Chelsia School of Art, London 1971
90
Textilentwurf um 1924
Aquarell auf Papier 30 x 40 cm
Privatbesitz Moskau
100
Bühnenbild für Meyerholds Inszenierung von „Tarelkins Tod", 1922 Abb. 89
Rekonstruktion von Philip Wood, 1971
101
Kostümentwurf zu Meyerholds Inszenierung von „Tarelkins Tod", 1922 Abb. 91-94
Rekonstruktion

TATLIN, Wladimir

Geboren 1885 in Charkow. 1902 Matrose, besucht Frankreich, Syrien, die Türkei und Marokko. 1909-11 Studium an der Schule für Malerei Plastik und Architektur in Moskau. 1931 Reise nach Berlin und Paris, besucht Picasso. 1918 Leiter der Künstlerorganisationen in Moskau. 1919-22 Lehrer an den WCHUTEMAS-Werkstätten in Moskau und SWOMAS in Petrograd. 1922-29 Lehrer an verschiedenen Instituten in Petrograd, Kiew und Moskau. 1953 Tod in Moskau.
102
Modell für das Monument der III. Internationale
Abb. 40
Rekonstruktion von Jeremy Dixon
103
Letatlin, Flugobjekt 1930-44 Abb. 41
Rekonstruktion Moderna Museet Stockholm Abb. 41
Photo
104
Stuhl, Stahlrohr und Gummi um 1927 Abb. 42
Rekonstruktion der Enterprise Metal Co., London
105
Teekanne 1927-30 Abb. 44
Camilla Gray, Moskau
106
Textilentwürfe, Seite aus der Zeitschrift „Krasnaya Panorama" Nr. 23 1924 S. 17 Abb. 43
Photo
107
Relief 1915 Abb. 75
Eisen, Zink und Aluminium 79 x 151 x 75,5 cm
Rekonstruktion von Martyn Chalk

WESSNIN, Gebrüder

Alexander Wessnin geboren 1883 in Jurjewez, Wolgadistrikt. 1901 Diplom der Hochschule für Handelswirtschaft, Moskau. 1907-11 in den Ateliers von Juan und Zioglinskij. 1912-13 Diplom der Technischen Hochschule Petersburg. 1912 im Atelier von Tatlin, Moskau. 1916-17 Militärdienst. 1918-21 verschiedene Bühnenbildgestaltungen. 1921-25 Professur für Malerei, Bühnenbildgestaltung und Architektur an den WCHUTEMAS-Werkstätten Moskau. 1925 Ehrendiplom für Bühnenbildgestaltung auf der Internationalen Ausstellung der dekorativen Künste, Paris. Gestorben 1959.

Leonid Wessnin geboren 1880 in Nischni Nowgorod. 1901-09 Studium an der Moskauer Kunstakademie bei Benoit. 1923-31 Lehrer an der MWTU, der Moskauer Technischen Hochschule. 1932-33 Lehrer für Städtebau am MAJ Moskau. 1933 gestorben in Moskau.

Victor Wessnin geboren in Jurjewez. 1901-02 Studium am IGJ, dem Flugtechnischen Institut Moskau. 1921-31 Lehrer an der MWTU, der Technischen Hochschule Moskau und an den WCHUTEMAS-Werkstätten. 1939-49 Organisator und 1. Präsident der Architekturakademie. 1937-49 Hauptsekretär der SSA (Gesellschaft sowjetischer Architekten). 1950 gestorben in Moskau.

108
Projekt für einen „Palast der Arbeit", Moskau 1922-23
Abb. 21-23
Aufriß und Grundriß
Photos

109
Projekt für das Gebäude der Prawda, Leningrad 1923-24 (nicht ausgeführt) Abb. 20
Rekonstruktion Michael Gold und Edward Jones

110
Bühnenbild zu Chestertons „Der Mann, der Donnerstag war", Inszenierung von A. Tairow am Kammertheater Moskau 1923 Abb. 95
Rekonstruktion von Ariane Lewis, 1971

FILME

STREIK
Produktion: Goskino und Proletkult, 1924. Buch: W. Pletnjew, S. Eisenstein, I. Krawtschunowskij, G. Alexandrow-Mormonenko. Regie: Sergej Eisenstein. Kamera: Eduard Tisse, W. Chwatow. Darsteller: I. Kljukwin, A. Antonow, G. Alexandrow, M. Gomorow, M. Schtrauch.
Uraufführung: 28. 4. 1925. Länge: 1969 m

PANZERKREUZER POTEMKIN
Produktion: Goskino 1925. Buch: Nina Agadshanowa. Regie: Sergej Eisenstein. Ko-Regie: G. Alexandrow. Kamera: Eduard Tisse. Darsteller: A. Antonow, W. Barskij, G. Alexandrow, M. Gomorow, Marusow, I. Bobrow.
Uraufführung: 18. 1. 1926. Länge: 1740 m

OKTOBER
(Zehn Tage, die die Welt erschütterten)
Produktion: Sowkino 1927. Buch und Regie: Sergej Eisenstein und Grigori Alexandrow. Kamera: Eduard Tisse. Darsteller: der Arbeiter Nikandrow, N. Popow, B. Liwanow, E. Tisse.
Uraufführung: 7. 11. 1927. Länge: 2800 m

DAS ALTE UND DAS NEUE
(Die Generallinie)
Produktion: Sowkino, 1929. Buch und Regie: Sergej Eisenstein und Grigori Alexandrow. Kamera: Eduard Tisse. Darsteller: Marfa Lapkina, M. Iwanin, W. Busenkow, Neshnikow, Tschuchmarew.
Uraufführung: 7. 11. 1929. Länge: 2469 m

DIE MUTTER
Produktion: Meshrabpom-Russ, 1926. Buch: N. Sarchi, nach Motiven des Romans von Maxim Gorki. Regie: Wsewolod Pudowkin. Kamera: A. Golownja. Darsteller: Wera Baranowskaja, Nikolaj Batalow, A. Tschistjakow, A. Semzowa, I. Kowal-Samborskij, W. Pudowkin.
Uraufführung: 11. 10. 1926. Länge: 1800 m

DAS ENDE VON ST. PETERSBURG
Produktion: Meshrabpom-Russ. Buch: N. Sarchi. Regie: Wsewolod Pudowkin. Ko-Regie: A. Dolownja. Kamera: A. Golownja. Darsteller: A. Tschistjakow, Wera Baranowskaja, I. Tschuweljew, W. Obolenskij, W. Tschuweljew, W. Pudowkin.
Uraufführung: 13. 12. 1927. Länge: 2500 m

STURM ÜBER ASIEN
Produktion: Meshrabpomfilm, 1928. Buch: O. Brik. Regie: Wsewolod Pudowkin. Kamera: A. Golownja. Darsteller: W. Ikinshinow, A. Dedinzew, L. Belinskaja, A. Sudakewitsch.
Uraufführung: 10. 11. 1929. Länge: 2636 m

ARSENAL
Produktion: WUFKU (Odessa), 1929. Buch und Regie: Alexander Dowshenko. Kamera: D. Demuzkij. Darsteller: S. Swaschenko, N. Kutschinskij, D. Erdman, S. Petrow, G. Charkow.
Uraufführung: 25. 3. 1929. Länge: 1820 m

ERDE
Produktion: WUFKU (Kiew), 1930. Buch und Regie: Alexander Dowshenko. Kamera: D. Demuzkij. Darsteller: S. Schkurat, S. Swaschenko, Ju. Solnzewa, E. Maksimowa, I. Franko.
Uraufführung: 8. 3. 1930. Länge: 1704 m

DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKEN
Produktion: Goskino, 1924. Buch: N. Asejew. Regie: Lew Kuleschow. Kamera: A. Lewizkij. Darsteller: P. Podobjed, B. Barnet, A. Chochlowa, W. Pudowkin, S. Komarow, L. Obolenskij.
Uraufführung: 27. 4. 1924. Länge: 2600 m

NACH DEM GESETZ
Produktion: Goskino, 1926. Buch: Wiktor Schklowskij, nach Motiven einer Erzählung von Jack London. Regie: Lew Kuleschow. Kamera: K. Kusnezow. Darsteller: A. Chochlowa, S. Komarow, W. Vogel, P. Podobjed.
Uraufführung: 3. 12. 1926. Länge: 1673 m

DER MANTEL
Produktion: Leningradkino, 1926. Buch: Juri Tynjanow, nach Motiven der Erzählung von N. Gogol. Regie: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg. Kamera: A. Moskwin. Darsteller: A. Kostritschkin, A. Jeremejewa, S. Gerassimow, A. Kapler.
Uraufführung: 10. 5. 1926. Länge: 1800 m

DAS NEUE BABYLON
Produktion: Sowkino, 1929. Buch und Regie: Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg. Kamera: A. Moskwin. Darsteller: E. Kusmina, P. Sobolewskij, D. Gutman, S. Magarill, S. Gerassimow.
Uraufführung: 18. 3. 1929. Länge 2200 m

DAS ZIGARETTENMÄDCHEN VON MOSSELPROM
Produktion: Meshrabpom-Russ, 1924. Buch: A. Fajko, F. Ozep. Regie und Kamera: Juri Tscheljabushkij. Darsteller: I. Ilinskij, Ju. Solnzewa, A. Dmochowskaja, N. Zereteli.
Uraufführung: 2. 12. 1924. Länge: 2100 m

DER PROZESS DER DREI MILLIONEN
Produktion: Meshrabpom-Russ, 1926. Buch und Regie: Jakow Protasanow. Kamera: P. Ermolow. Darsteller: I. Iljinskij, A. Ktorow, M. Klimow, O. Shisnewa, W. Vogel.
Uraufführung: 23. 8. 1926. Länge: 1800 m

DAS GLÜCK
(Die Habsüchtigen)
Produktion: Moskinokombinat, 1934. Buch und Regie: Alexander Medwedkin. Kamera: G. Trojanskij. Darsteller: P. Sinowjew, E. Jegorowa, L. Nenaschewa, W. Uspenskij.
Uraufführung: 15. 3. 1935. Länge: 1819 m

KINOPRAWDA ZUM TODE LENINS
Produktion: WFKO, 1924. Redaktion und Montage: Dsiga Wertow. Kamera: I. Belakow, M. Kaufman, A. Lemberg, N. Koslowski, B. Franzisson. Zwischentitel: I. Belakow.
3 Akte.

FILMAUGE
(Das überrumpelte Leben)
Produktion: Goskino, 1924. Buch und Regie: Dsiga Wertow. Kamera: M. Kaufman. 6 Akte.

VORWÄRTS, SOWJET!
Produktion: Goskino (Kultkino), 1926. Buch und Regie: Dsiga Wertow. Kamera: I. Beljakow u. a. Filmbeobachter: Ilja Kopalin. Länge: 1650 m.

EIN SECHSTEL DER ERDE
Produktion: Goskino (Kultkino) und Sowkino, 1926. Buch und Regie: Dsiga Wertow. Kamera: M. Kaufman, I. Belakow u. a. Länge: 1776 m

DER MANN MIT DER KAMERA
Produktion: WUFKU (Kiew), 1929. Buch und Regie: Dsiga Wertow. Kamera: M. Kaufman.
Uraufführung: 8. 1. 1929. Länge: 1839 m

DAS ENDE DER DYNASTIE ROMANOW
Produktion: Sowkino, 1927. Regie: Esther Schub.
Länge: 1700 m

Ulrich Gregor

QUELLENNACHWEIS DER DOKUMENTE

1. Mit freundl. Genehmigung des Rowohlt Verlages aus: Sergej Tretjakov, Die Arbeit des Schriftstellers (Hrsg. v. H. Boehncke), 1972
Der Text von Sergej Tretjakov wurde 1923 in der Zeitschrift ‚Gorn' (Die Esse) veröffentlicht.
Tretjakov gehörte der Gruppe von Futuristen an, die nach der Oktoberrevolution ihre Arbeit mit den Erfordernissen des sozialistischen Aufbaus zu verbinden suchten.
Der Kampf für eine Kunst der Revolution richtete sich zunächst gegen solche Theorie und Praxis der Kunst, die sich gegen ihren revolutionären Gebrauch sperrten.
Nicht nur die evident reaktionären Künstlergruppen, die im Exil oder in der Sowjetunion offen mit den Feinden der Sowjetmacht sympathisierten, forderten zur Kritik heraus, sondern es mußte geklärt werden (und das besonders in der Zeit der NEP – Neue Ökonomische Politik –), wer den Anspruch, in Theorie und Praxis eine revolutionäre Kunst zu vertreten, mit Recht vertreten konnte.
Der Proletkult und seiner Nachfolgegruppen, die Formalisten, Serapionsbrüder, die verschiedenen Assoziationen von proletarischen- und Bauernschriftstellern, die Gruppe ‚Oktober' mit ihrer Zeitschrift ‚Na postu' (Auf Posten) und Theoretiker wie Voronskij oder Averbach griffen sich gegenseitig an und bestritten die Führungsansprüche der anderen Gruppen und Organisationen.
Die Partei legte dann im Juni 1925 in ihrer Resolution ‚Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur' fest, daß keine der Organisationen für sich beanspruchen durfte, die repräsentative Vertretung der Partei auf dem Gebiet der Kunst zu sein.
Tretjakov gehörte zur LEF (Linke Front der Künste), die seit 1923 eine gleichnamige Zeitschrift herausgab. Ihr Chefredakteur war Majakowski. Er hatte durch seine Arbeit an den ‚Rostafenstern' die agitatorischen Verwendungsmöglichkeiten von Kunst, ihre unmittelbare Wirkung in den Kämpfen des Bürgerkrieges erprobt und durch die Rezitation seiner Gedichte vor riesigen Auditorien kollektive Rezeptionsformen kennengelernt.
In der LEF trafen so scheinbar divergierende Tendenzen wie die formale Schule Sklovskijs, Elemente des Proletkult, B. Arvatovs Konzeption einer Produktionskunst, Eisensteins Film, die ‚literatura fakta', das Agitationstheater und die Photographie Rodschenkos zusammen. Tretjakov (der übrigens eng mit Brecht befreundet war), trat besonders als Verfasser von Theaterstücken (‚Brülle, China'), Drehbuchautor (zusammen mit Eisenstein), Produzent faktographischer Literatur (‚Den-Schi-Chua') und Theoretiker der Gruppe hervor.
Die LEF verstand sich als marxistische Avantgarde der ästhetischen Produktion und vertrat als Maximalprogramm die Auflösung der Kunst in Produktion und Konsumtion des proletarischen Lebenszusammenhangs. Die Form isolierter Kunstprodukte (‚Staffeleikunst') und die Theorie der Widerspiegelung als ästhetischer Verdoppelung der Realität kritisierten sie als Merkmale der bürgerlichen Gesellschaft, die im Sozialismus notwendig überwunden werden müßten. Ihre relative Isolierung von den Massen der Bauern und Arbeiter betrachteten sie bei der Auflösung der Gruppe 1928 als ihren größten Mangel.
Tretjakov, der in regem Kontakt zu deutschen Schriftstellern und Künstlern stand (George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator u. a.), versuchte ab 1929 aus der Kritik dieses Mangels eine neue Praxis in unmittelbarer Verbindung der Arbeit des Schriftstellers mit der industriellen und landwirtschaftlichen Produktion zu begründen und folgte dem Aufruf ‚Schriftsteller in die Kolchose' (‚Feld-Herren').
1939 wurde er liquidiert. Heiner Boehncke
2. Lenin, Werke Bd. 31 S. 307-308
3. Aufruf zur Gründung einer „Roten Kunstinternationale", veröffentlicht in russischer, deutscher und englischer Sprache in der von Wladimir Majakowski geleiteten Zeitschrift „LEF" (Linke Front der Künste) Nr. 2, Moskau 1923. Da der deutschsprachige Text neben sprachlichen Verballhornungen sinnentstellende Fehler enthält, wurde er nach dem russischen Text neu übersetzt.
4. Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, Dresden 1967 S. 330
5. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
6. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 357
7. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 326
8. Fritz Mierau, Links! Links! Links! Berlin 1970 S. 8
9. Wiktor Duwakin, ROSTA-Fenster, Dresden 1967 S. 66
10. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 371
11. Anatole Kopp, Town and Revolution, New York 1970 S. 245
12. Zeitschrift „Zeitgenössische Architektur" 1928 Nr. 5 S. 143

13. A. Kopp a. a. O. S. 248
14. A. Kopp a. a. O. S. 141
15. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
16. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
17. A. Kopp a. a. O. S. 193
18. Katalog Tatlin-Ausstellung Moderna Museet Stockholm 1968 S. 57
19. Katalog der II. Biennale Nürnberg 1971 S. 210
20. Camilla Gray, Die Russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922 Köln 1963 S. 230
21. Katalog der II. Biennale Nürnberg a. a. O. S. 202-204
22. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
23. Kasimir Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt Köln 1962 S. 171-172 u. 174
24. Katalog der Ausstellung Naum Gabo, Kunstverein Hannover 1971 S. 38-47
25. C. Gray a. a. O. S. 232
26. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 337
27. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 341
28. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 325
29. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 80-91
30. Katalog der Naum Gabo Ausstellung Hannover a. a. O. S. 56
31. Aus dem Englischen übersetzt nach Edward Braun: Meyerhold on Theatre, London 1969 (Katalog der Ausstellung „Art in Revolution", London 1971)
32. Edward Braun a. a. O. (Katalog der Ausstellung „Art in Revolution", London 1971)
33. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 339
34. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. S. 349
35. Henning Rischbieter, Bühne und Kunst im 20. Jahrhundert Velbert 1968 S. 138
36. Aus dem Englischen übersetzt nach Katalog der Austsellung „Art in Revolution" London 1971
37. Aus dem Englischen übersetzt nach Katalog der Ausstellung „Art in Revolution" London 1971

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. René Füllöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus, Wien 1926
2. Miller a. a. O.
3. Miller a. a. O.
4. Miller a. a. O.
5. E. Steneberg, Frankfurt
6. Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky Dresden 1967 Abb. 152
7. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 40
8. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 218
9. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 206
10. Fritz Mierau, Links! Links! Links! Berlin 1970 S. 408
11. F. Mierau a. a. O. S. 349
12. F. Mierau a. a. O. S. 360
13. F. Mierau a. a. O. S. 170
14. Wiktor Duwakin, ROSTA-Fenster Dresden 1967 Abb. 61
15. W. Duwakin a. a. O. Abb. 53
16. W. Duwakin a. a. O. Abb. 56
17. Photo Arts Council, London
18. Photo Arts Council, London
19. Photo Arts Council, London
20. Photo Arts Council, London
21. Photo Arts Council, London
22. Photo Arts Council, London
23. Photo Arts Council, London
24. Photo UdSSR
25. Photo Arts Council, London
26. Photo Arts Council, London
27. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 233
28. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 46
29. Photo Arts Council, London
30. Shvidkowsky, Building in the USSR S. 127
31. Photo Arts Council, London
32. Shvidkowsky a. a. O. S. 63
33. Photo Arts Council, London
34. Photo Arts Council, London
35. Abb. Matzat, Frankfurt
36. Abb. UdSSR
37. Photo Arts Council, London
38. Photo Arts Council, London
39. Photo Arts Council, London
40. Photo Arts Council, London
41. Katalog der II. Biennale Nürnberg 1971 S. 195
42. Photo Arts Council, London
43. Photo Arts Council, London

44. Camilla Gray, Die Russische Avantgarde der modernen Kunst 1863–1922, Köln 1963 Abb. 199
45. Photo Stedelijk Museum Amsterdam
46. Katalog Malewitsch, Stedelijk Museum Amsterdam S. 139
47. Photo Arts Council, London
48. Photo Arts Council, London
49. Photo Arts Council, London
50. Photo Arts Council, London
51. Photo Arts Council, London
52. Photo Arts Council, London
53. Photo Arts Council, London
54. Kasimir Malewitsch, Suprematismus -- Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, Umschlag
55. Photo Stedelijk Museum Amsterdam
56. C. Gray a. a. O. Abb. 171
57. Photo Galerie Chauvelin, Paris
58. C. Gray a. a. O. Abb. 193
59. Photo Galerie Chauvelin, Paris
60. Photo Galerie Chauvelin, Paris
61. Katalog Russian Avant-Garde 1908–22
62. Photo Galerie Chauvelin, Paris
63. Photo Galerie Chauvelin, Paris
64. Photo Rheinisches Bildarchiv, Köln
65. Photo Rheinisches Bildarchiv, Köln
66. Photo Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven
67. Photo Rheinisches Bildarchiv, Köln
68. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
69. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
70. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
71. S. Lissitzky-Küppers a. a. O.
72. Photo Galerie Chauvelin, Paris
73. Katalog Foto-Portret, Haags Gemeentemuseum 1970 Abb. 42
74. Photo Lehmbruck-Museum, Duisburg
75. Photo Moderna Museet Stockholm
76. Miller a. a. O.
77. Miller a. a. O.
78. Miller a. a. O.
79. Miller a. a. O.
80. Miller a. a. O.
81. Photo UdSSR
82. Miller a. a. O.
83. Miller a. a. O.
84. Miller a. a. O.
85. Photo Arts Council, London
86. Miller a. a. O.
87. Photo Arts Council, London
88. Miller a. a. O.
89. Photo Arts Council, London
90. Miller a. a. O.
91. Photo Arts Council, London
92. Photo Arts Council, London
93. Photo Arts Council, London
94. Photo Arts Council, London
95. Photo Arts Council, London
96. S. Lissitzky-Küppers a. a. O. Abb. 62
97. Photo Arts Council, London
98. Photo Arts Council, London
99. Photo Arts Council, London
100. National Film Archive, London
101. National Film Archive, London
102. Steneberg, Frankfurt
103. National Film Archive, London
104. Lutz Becker, London
105. Lutz Becker, London
106. National Film Archive, London
107. National Film Archive, London
108. Lutz Becker, London
109. National Film Archive, London
110. National Film Archive, London
111. National Film Archive, London
112. National Film Archive, London